

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria artă plastică

TOMUL 28
1981

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor șef : ION FRUNZETTI, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România.

Redactor șef adjunt : PAUL PETRESCU. *Membri* : RADU BOGDAN, MARCEL BREAZU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, THEODOR ENESCU, DAN HĂULICA, membru corespondent al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, acad. ION JALEA, EMIL LĂZĂRESCU, REMUS NICULESCU, AMELIA PAVEL, MIRCEA POPESCU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, RĂZVAN THEODORESCU, SORIN ULEA, acad. VIRGIL VĂTĂȘIANU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, TEODORA VOINESCU. *Secretar științific de redacție* : MARIUS TĂTARU. *Secretar de redacție* : YVONNE OARDĂ.

La revue *STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI*, seria *ARTA PLASTICĂ (ETUDES ET RECHERCHES D'HISTOIRE DE L'ART, Série BEAUX-ARTS)* paraît 1 fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à ILENIM, SERVICIUL EXPORT-IMPORT PRESĂ, PO Box 136—137, telex 11226, str. 13 Decembrie nr. 3, cod R79517, București, România. En Roumanie vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Prețul unui abonament este de 40 lei pe an. În țară abonamentele se fac la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se mai pot procura (direct sau prin poștă) și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI, București, R79717, Calea Victoriei 125, sectorul I.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei pe adresa : Calea Victoriei 16, București.

APARE O DATĂ PE AN

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tomul 28

1981

SUMAR

ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI,	Implicații sociale și politice în iconografia picturii medievale românești din Transilvania, secolele XIV—XV. Sfinții militari	3
SORIN ULEA,	Gavril Uric. Studiu paleografic	35
RĂZVAN THEODORESCU,	Manierism și « prim baroc » postbizantin între Polonia și Stambul: cazul moldav (1600—1650)	63
ADRIAN-SILVAN IONESCU,	Moda secolului al XIX-lea românesc	95

CERCETĂRI ȘI DOCUMENTE

MARIN CÂRCIUMARU,	O peșteră cu pictură rupestră paleolitică descoperită pe valea Someșului	123
ION CHERCIU,	Contribuții la studiul ornamenticii tradiționale vrâncene. Tiparele de caș	127
ANDREI KERTESZ-BADRUS,	Aspecte privind tematica picturii transilvănene din secolul al XVI-lea în lumina documentelor de epocă	135
IOANA CRISTACHE-PANAIT, ION ISTUDOR	Un monument istoric dispărut din bazinul Ampoiului (jud. Alba)	141
ELENA MATEESCU,	Iosif Iser — câteva modalități de reprezentare a figurii umane în grafica interbelică	149
PETRE OPREA,	Mozaicul modern în România: Nora Steriadi (1885—1948)	161

CRONICA

Realizări și perspective în cercetările de istoria artei. Centenarul George Oprescu (T.E.)	177
--	-----

RECENZII

RADU POPA, MONICA MĂRGINEANU- CÂRSTOIU,	<i>Mărturii de civilizație medievală românească. O casă a domniei și o sobă monumentală de la Suceava din vremea lui Ștefan cel Mare</i> (Mihai Ispir) . . .	181
CORNELIA PILLAT,	<i>Pictura murală în epoca lui Matei Basarab</i> (Tereza- Sinigalia)	183
ANDREI PLEȘU,	<i>Pitoresc și Melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura modernă</i> (Victor Ieronim Stoichiță)	186
CESARE BRANDI,	<i>Disegno della Pittura Italiana</i> (Victor Ieronim Stoichiță)	188
In memoriam Émile Langui	(Viorica Dene)	191

IMPLICAȚII SOCIALE ȘI POLITICE ÎN ICONOGRAFIA PICTURII MEDIEVĂLE ROMÂNEȘTI DIN TRANSILVANIA, SECOLELE XIV—XV. SFINȚII MILITARI *

de ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI

Creată în condiții istorice speciale, pictura medievală din Transilvania a avut un destin propriu, diferit de cel al ansamblurilor murale din Țara Românească și Moldova. Transilvania, aflată sub dominația regalității maghiare și a bisericii catolice, întreținând permanente legături cu Apusul, a oferit un mediu prielnic înfloririi artei de influență occidentală. În districtele românești de margine însă, ce se bucurau de o anumită autonomie, cnezii români au ridicat biserici ortodoxe care, deși rămân tributare în arhitectură stilului romanico-gotic, au fost decorate, îndeosebi, cu fresce de influență bizantină.

Sub dinastia Angevinilor nobilimea, patronată de rege și biserica catolică, ducea o politică de abuz și încălcare a drepturilor românilor indiferent de starea lor socială¹, ajungându-se la represalii serioase asupra cnezilor români, condamnați uneori la moarte pentru infidelitate². Dealtfel, Angevinii nu făceau decît să răspundă politicii papalității al cărei ideal era unificarea bisericilor, ideal pentru care papa încerca pe orice cale să impună ritualul catolic, în special într-o regiune ușor controlabilă și lesne de manevrat cu ajutorul unei dinastii fidele ei. Astfel, așa cum recent a demonstrat Șerban Papacostea³, prin actele emise în 1366, Ludovic, pe lângă faptul că dădea provinciei o nouă organizare judiciară, stabilea și raporturi noi între «statutul» nobiliar și confesiunea catolică, legalizînd totodată persecuțiile contra clerului ortodox. Scoțînd în afara legii confesiunea ortodoxă și «națiunea» care o practica, prin refuzul recunoașterii noncatolicilor la dreptul de noblețe și prin proscrierea preoților ortodocși, el introducea în organizarea politică a Transilvaniei religia oficial recunoscută de către Scaunul apostolic⁴.

Cu toate acestea, în ciuda faptului că era interzisă pentru români ridicarea bisericilor de zid, în districtele românești de margine, ca răsplată pentru diferitele slujbe la cetăți și în oaste, pentru merite cîștigate în paza granițelor sau colaborare cu puterea regală împotriva cnezilor și voievozilor răzvrățiți, unii dintre cnezii români au obținut de la rege sau voievodul Transilvaniei danii și înnobilări⁵, reușind să ridice pe tot parcursul secolelor XIV și XV, pe moșiile lor, mici ctitorii de zid.

* Lucrarea a fost inclusă în sumarul revistei la data de 15 decembrie 1980 și predată în redacție în luna ianuarie 1981.

¹ *Documenta historiam Valachorum in Hungaria illustrantia*, Budapesta, 1941, p. 143—144, 271—273; Hurmuzaki-Densușianu, *Documente privitoare la istoria românilor, 1346—1450*, I₂, București, 1890, p. 39, 120—122, 132, 164—166.

² Maria Holban, *Deposedări și judecăți în Hațeg pe vremea Angevinilor*, în *Studii — Revistă de istorie*, XIII, 1960, 5, p. 147—163; idem, *Deposedări și judecăți în Banat pe vremea Angevinilor (1361—1378)*, în *Studii și materiale de*

istorie medie, București, V, 1962, p. 57—131; a se vedea și idem, *Autour du voyage de l'empereur Jean V à Bude (Printemps 1366) et de ses répercussions sur le Banat*, în *Actes du XIV^e Congrès international des études byzantines, Bucarest 6—12 septembre 1971*, II, București, 1975, p. 121—125.

³ Ș. Papacostea, *La fondation de la Valachie et de la Moldavie et les Roumains de Transylvanie: une nouvelle source*, în *Revue roumaine d'histoire*, XVII, 1978, 3, p. 389—407.

⁴ *Ibidem*, p. 400.

⁵ *Istoria României*, București, 1962, II, p. 263—266, 275—276.

În condițiile arătate mai sus, sînt explicabile atît dimensiunile modeste ale construcțiilor cît și libertatea de constituire a programelor iconografice. Lipsa sau existența sporadică a unei ierarhii ecleziastice care să controleze și să impună un riguros program de decorare a bisericilor a dus, în mod firesc, la lărgirea posibilităților ctitorilor de a participa la stabilirea iconografiei și, implicit, la o mai mare libertate în alegerea și repartiția temelor.

Păstrate mai mult fragmentar și în mare parte ascunse sub tencuieli sau zugrăveli tîrzii, ansamblurile de pictură transilvănene mai păstrează încă taine ce așteaptă să fie dezlegate. Totuși, chiar dacă stadiul actual al cercetărilor nu ne îngăduie să răspundem la toate întrebările pe care aceste fresce le ridică, anumite concluzii se impun.

Ceea ce contribuie la individualizarea picturii transilvănene, alături de stil, e iconografia ei foarte simplă. Cîteva scene și figuri sînt suficiente pentru decorarea unei biserici. Sfinții cărora li s-a acordat, în mod evident, o atenție specială sînt sfinții militari. Asupra lor ne vom opri și noi în cele ce urmează. Vom prezenta mai întîi, în ordinea cronologică a pictării monumentelor, tipurile iconografice existente în pictura bisericilor românești de zid din Transilvania și vom stabili locul pe care-l ocupă aceste imagini în raport cu celelalte scene în fiecare ansamblu⁶.

În biserica Sfîntul Gheorghe din Streisîngeorgiu (1313—1314) frescele au fost descoperite în vara anului 1975, în urma cercetărilor întreprinse la acest monument și mai sînt încă, în cea mai mare parte, ascunse sub tencuiala din secolul al XVIII-lea⁷. Construcția, de dimensiuni foarte mici, este alcătuită din navă și absidă dreptunghiulară la răsărit, absida avînd o lungime aproape egală cu cea a navei, fapt care duce la crearea unei disproporții vizibile între spațiul rezervat altarului și cel al naosului și la obținerea în absidă a unei suprafețe largi ce trebuia decorată. Zugravul Teofil nu ar fi avut deci dificultăți în adaptarea programului iconografic specific acestei părți a bisericii la spațiul avut la dispoziție, dacă ar fi urmărit acest lucru. Din fragmentele de picturi decapate reiese însă clar că el a ales pentru decorarea absidei un program iconografic cu totul neobișnuit iconografiei bizantine, zugrăvind aici, aproape pe întreaga suprafață a pereților de la nord și sud, imaginile a doi sfinți militari călări⁸, iar la est, sub fereastra din ax lăsîndu-ne inscripția ce cuprinde pe lîngă numele lui, anul pictării monumentului, numele ctitorului — enezul Balea — și al preotului — Naneș —, inscripție flancată în dreapta și stînga de imaginile a doi sfinți episcopi (fig. 1).

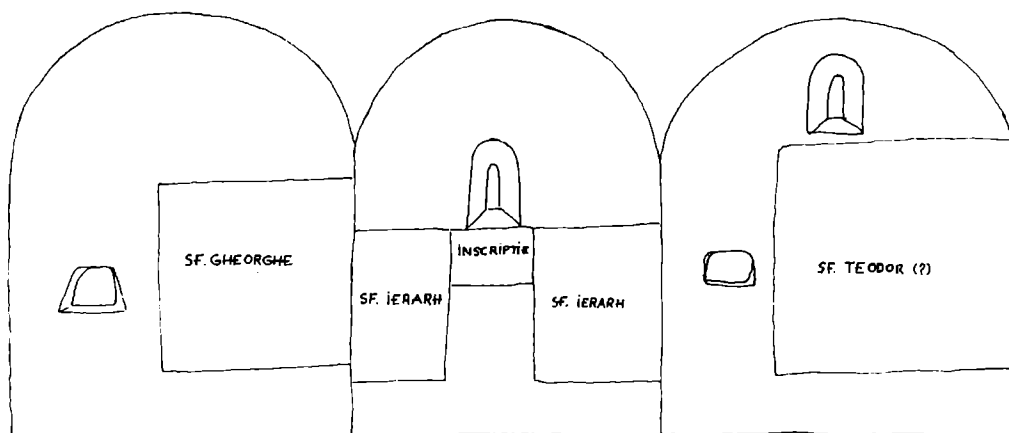


Fig. 1. — Biserica din Streisîngeorgiu. Schema iconografică a picturilor din absida altarului (desen M. Buculei).

⁶ Biserica din Sintă Mărie Orlea (1311) nu cuprinde în programul iconografic al picturilor ce o decorează nici o reprezentare de sfînt militar.

⁷ Cercetări inițiate de Direcția Patrimoniului Cultural Național în colaborare cu Institutul de arheologie din București și conduse de arheologul Radu Popa. Radu Popa, *Sanctuarul de istorie și artă veche românească de la Streisîngeorgiu*, în *Magazin istoric*, IX, 1975, 9, p. 34—35; idem, *Streisîngeorgiu. Ein Zeugnis rumänischer Geschichte des 11—14.*

Jahrhunderts im Süden Transilvaniens, în Dacia, revue d'archéologie et d'histoire ancienne, Nouvelle série, XX, 1976, p. 37—61; idem, Streisîngeorgiu. Mărturii de istorie românească din secolele XI—XIV în sudul Transilvaniei, în Monumente istorice și de artă, 1978, 1, p. 9—32; V. Drăguț, Streisîngeorgiu. Observații preliminare privind picturile murale, în Monumente istorice și de artă, 1978, 1, p. 39—42.

⁸ V. Drăguț, *op. cit.*, p. 39: «pe pereții laterali ai altarului sînt pictați cîte doi sfinți militari călări».

Pe peretele de la nord imaginea sfintului călare se întinde pînă la nișa proscomidiei, nemai-lăsînd loc unei alte reprezentări, cu excepția, poate, a unui bust sau a unei scene mici deasupra nișei. Călare pe un cal alb, sfintul se îndreaptă spre vest într-o mișcare liniștită. Starea de conservare proastă și decaparea defectuoasă fac imposibilă o altă apreciere, chipul sfintului și inscripția cu numele lui fiind distruse.

La sud, pe porțiunea dinspre est a peretelui, tencuiala mai acoperă încă o imagine după care urmează al doilea sfînt militar călare, de data aceasta pe un cal roșu. Decaparea incompletă nu face vizibilă decît sulîța aflată în poziție verticală, cu vîrfurile în sus, mantia fluturîndă și piciorul cu încălțarea obișnuită militarilor romani. Calul merge la pas, fiind orientat tot spre vest. Poziția liniștită a cailor și vîrfurile sulîței aflate în sus, la călărețul de la sud, fac posibilă presupunerea atitudinii pașnice a celor doi luptători, care nefiind angajați în luptă nu ne dau nici un indiciu despre identitatea lor⁹. Știînd însă, din inscripția amintită mai sus, că biserica a fost făcută « cu ajutorul sfîntului Gheorghe și a Maicii Domnului și a tuturor sfinților » deci că patronul ei era Gheorghe, care a dat de altfel și numele satului, se poate presupune că unul dintre cei doi « militari », cel de la nord, care călărește un cal alb, este învingătorul de la Lydda. Celălalt ar putea fi Teodor (?), figurat de obicei atunci cînd apare călare pe un cal roșu și purtînd ca armă sulîța. De altfel, în Cappadocia sau în Georgia el este zugrăvit adesea călare alături de Gheorghe. Cei doi au mai fost reprezentați împreună, față în față, și pe un relief din ardezic ce provine de la mănăstirea Sf. Dimitrie din Kiev (?) sau, în bust, pe coiful lui Iaroslav ca ocrotitori ai proprietarului coifului¹⁰.

Desenul foarte naiv, vizibil în modalitatea de redare a capetelor cailor, linia groasă și rigidă a conturului, culoarea întinsă fără a fi modelată, literele neregulate din inscripție ca și fonetica și morfologia ei¹¹, dovedesc prezența unui meșter local ridicat dintr-un mediu popular.

În biserica Maicii Domnului din Strei (mijlocul secolului al XIV-lea) mai mult de jumătate din decorația pictată a fost pusă în valoare în urma lucrărilor de restaurare din anii 1970 — 1972. Ansamblul mural de la Strei este opera a trei pictori de formații total diferite, aparținînd tradiției romanico-gotice, bizantine și a Protorenașterii, cel influențat de pictura bizantină fiind autorul imaginii sfîntului Gheorghe aflată pe peretele de sud al încăperii de la parterul turnului de la vest¹² (fig. 2, 3). Într-o singură scenă sînt cuprinse imaginile sfîntului militar (r(ε)w(ρ)re) — cu scutul pe umărul stîng și sulîța în mîna dreaptă, îmbrăcat într-o cămașă de zale mărunte, cu mantia fluturîndă, călare pe un cal alb ce merge în pas liniștit — și a unui sfînt episcop care binecuvîntează. Obișnuitul balaur nu apare, imaginea apropiindu-se, astfel, de reprezentările ecvestre de la Streisîngorgiu. În pîndant cu această scenă se află tabloul votiv cu ctitorul binecuvîntat de Maria, patroana bisericii.

Zugravul s-a format în mediul artistic românesc de influență bizantină din Transilvania acelei vremi. Deși naiv și în ciuda rigidității personajelor lui, el se remarcă prin modul de realizare al portretelor.

Frescele care ne interesează din biserica mănăstirii Rimeț se păstrează fragmentar și datează din 1377¹³. Ele sînt opera zugravului Mihail de la Crișul Alb și au mai fost cercetate înaintea

⁹ Prezența balaurului ne-ar fi ajutat să-i identificăm pe Gheorghe sau Teodor, iar figura țarului bulgar Kaloian sau cea a împăratului Iulian Apostat ar fi făcut de necontestat prezența sfinților Dimitrie sau Mercurie.

¹⁰ V. N. Lazarev, *Novii pamiatnik stankovoi živopisi XII v. i obraz Georgia — voina v vizantiiskom i drevnerusskom iskusstve*, în *Vizantiiskii vremenik*, Moskva, VI, 1953, p. 210—211. Această lucrare a constituit pentru noi o importantă sursă bibliografică și un model de tratare a problemei.

¹¹ I. R. Mircea, *Quelques considérations paléographiques et linguistiques au sujet de l'inscription votive de 1313—1314 à Streisîngorgiu*, în *Dacia*, XX, 1976, p. 63—69.

¹² Ecaterina Cincheza-Buculei, *Portretele constructorilor și pictorilor bisericii din Strei*, în *SCIA*, seria artă plastică, 22, 1975, p. 69.

¹³ Pe baza unor recente fotografii realizate cu ajutorul unei aparaturi speciale, anul pictării bisericii, ilizibil cu ochiul liber, a fost citit de Monica Breazu : 1376 (Liana Tugearu, *Monumentele — mărturii ale istoriei noastre*, în *România literară*, XII, 1, 1979 ; M. Porumb, *Inscripții românești din Transilvania (sec. XIV—XVIII)*, în *Anuarul Institutului de istorie și arheologie Cluj-Napoca*, XXII, 1979, p. 265—266, n. 4, 7). Dacă această citire — ⲛⲓⲛⲉⲧⲉ (6885) —, ce ne-a fost confirmată astfel de către M. Breazu, e corectă, asupra lunii în care s-a zugrăvit monumentul nefiînd nici un dubiu — iulie 2 —, anul corespunzător erei noastre nu poate fi decît 1377. Rămîne însă a fi lămurit conținutul pisaniei în piatră, ulterior adăugată la exterior deasupra intrării, și care spune că : « Dintii au fost zugrăvită această sfîntă biserică în zilele lui Matiaș crai vîleat 6895 : log. DV. » Toți cei care s-au oprit

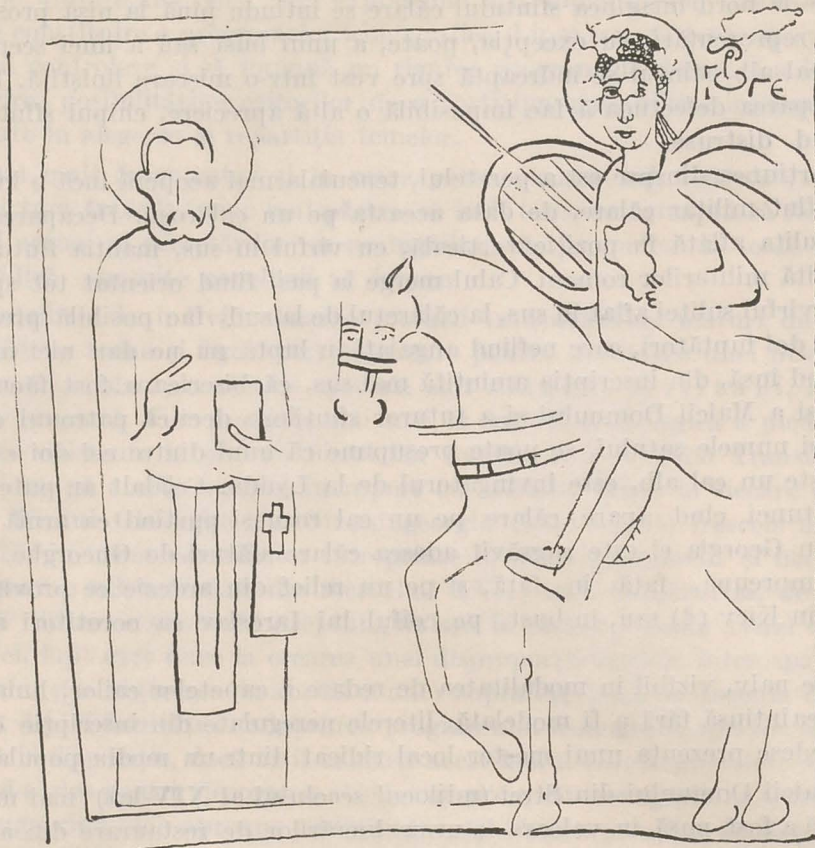


Fig. 2. — Biserica din Strei. Sfântul Gheorghe (desen M. Buculei).



Fig. 3. — Biserica din Strei. Sfântul Gheorghe, detaliu (foto Cornelia Șoanță).

noastră de Vasile Drăguț¹⁴. V. Drăguț consideră că în partea sudică a deschiderii dintre naos și pronaos « se văd două capete de sfinți **СВЯТЫЙ ИОНЪ СЛАВНОУСТА** — sfântul Ion Gură de Aur <...> și **СВЯТЫЙ ШТЕФАНЪ** — Ștefan » și că din pictura zonei superioare a peretelui, acoperită în cea mai mare parte de zugrăveli tirzii, « se vede doar un fragment înfățișând partea inferioară a două figuri înveșmintate în mantii bogate părint a indica <...> prezența unui tablou votiv ».

Cercetarea amănunțită a acestor fresce, puse mai bine în valoare în urma lucrărilor de restaurare, ne-au dus la cu totul alte concluzii (pl. I). Alături de Ioan Gură de Aur (**СВЯТЫЙ ИОНЪ СЛАВНОУСТА**) se află un tinăr « militar » în cămașă de zale, cu încălțări înalte și mantie pe umeri, inscripția din dreptul capului său numindu-l « sf. mucenic Nistor » (**СВЯТЫЙ МЛАЧУН[Н](К)[Ъ] НИСТОР**) (fig. 4). În partea nordică a arcadei stau sfântul Nicolae (**СВЯТЫЙ НИКОЛАЙ ЧЮ(Д)ТЕОРА(Ц)**) și un alt mucenic « militar » — Procopie (**СВЯТЫЙ МЛАЧУ[Г]Н[Н](К)[Ъ] ПРОКОПИ**) (fig. 5). Imaginea celui din urmă e distrusă în mare parte dar se păstrează totuși, ca un singur indiciu al costumului său de soldat, minerul spadei de la cingătoare. Mina dreaptă indoită din cot se sprijinea, probabil, pe acest miner, în timp ce stînga e ridicată schițînd un gest de devoțiune.

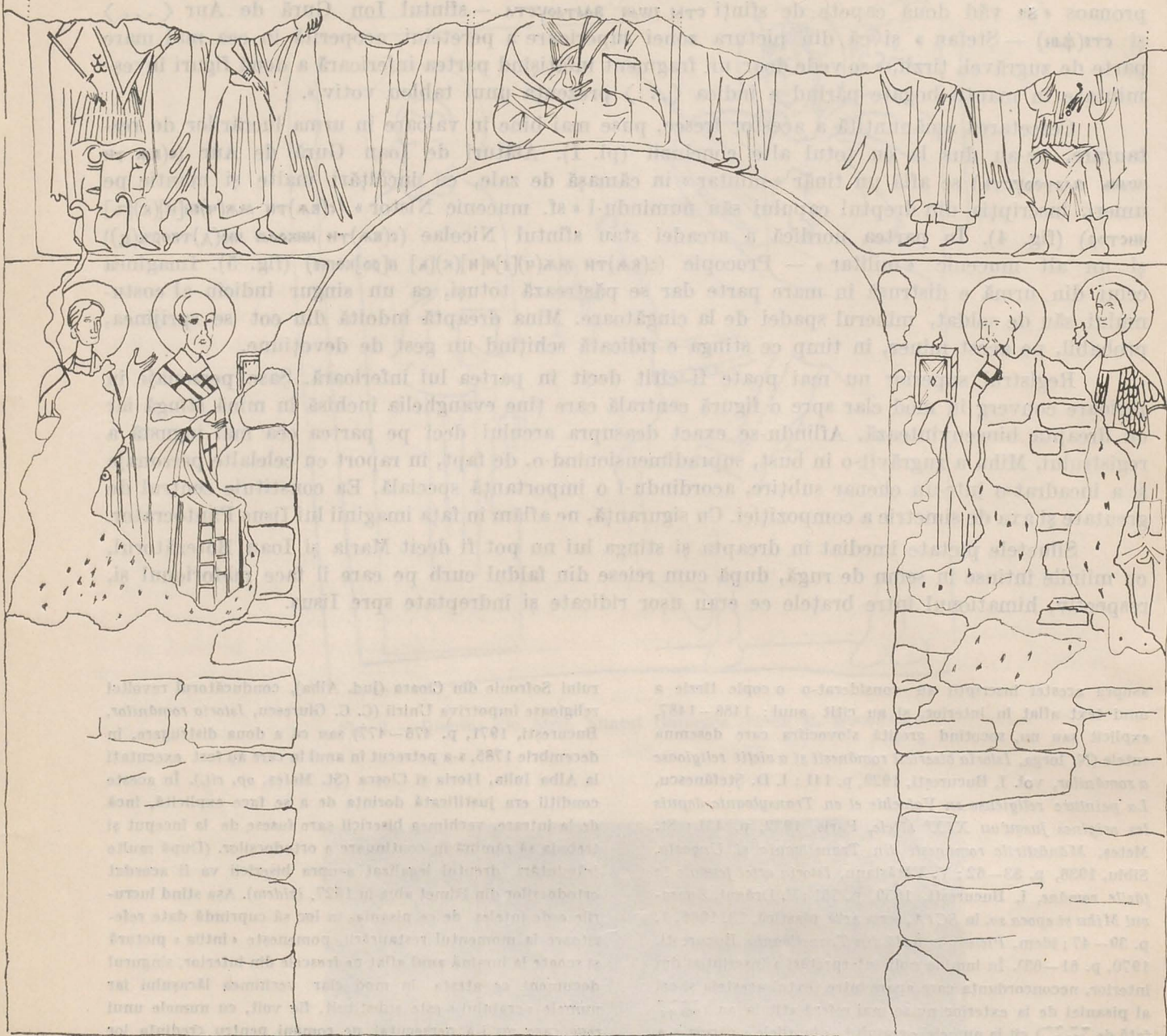
Registrul superior nu mai poate fi citit decît în partea lui inferioară. Șase personaje în picioare converg în mod clar spre o figură centrală care ține evanghelia închisă în mină stîngă iar cu dreapta binecuvîntează. Aflindu-se exact deasupra arcului deci pe partea cea mai îngustă a registrului, Miha a zugrăvit-o în bust, supradimensionînd-o, de fapt, în raport cu celelalte personaje și a încadrat-o într-un chenar subțire, acordîndu-i o importanță specială. Ea constituie centrul de greutate și axa de simetrie a compoziției. Cu siguranță, ne aflăm în fața imaginii lui Iisus Pantocrator.

Siluețele pictate imediat în dreapta și stînga lui nu pot fi decît Maria și Ioan Botezătorul, cu minile întinse în semn de rugă, după cum reiese din faldul curb pe care îl face maforionul și, respectiv, himationul între brațele ce erau ușor ridicate și îndreptate spre Iisus.

asupra acestei inscripții au considerat-o o copie tirzie a unui text aflat în interior, și au citit anul: 1486—1487, explicit sau nu, socotind greșită slovocifra care desemna sutele (N. Iorga, *Istoria bisericii românești și a vieții religioase a românilor*, vol. I, București, 1929, p. 141 ; I. D. Ștefănescu, *La peintures religieuses en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, 1932, p. 431 ; Șt. Meteș, *Mănăstirile românești din Transilvania și Ungaria*, Sibiu, 1936, p. 53—62 ; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959, p. 761 ; V. Drăguț, *Zugravul Miha și epoca sa*, în *SCIA*, seria artă plastică, 13, 1966, 1, p. 39—47 ; idem, *Pictura murală din Transilvania*, București, 1970, p. 61—63). În lumina noii interpretări a inscripției din interior, neconcordanța care apare între textul acesteia și cel al pisaniei de la exterior nu se mai referă atît la an (**СѢЩЕ** față de **СѢЩЕ**) cit la numele « craiului » « în zilele » căruia s-a zugrăvit biserica și care la 1377 nu putea fi decît Ludovic de Anjou. Or, dacă e de înțeles o eroare în transcrierea în piatră a unei slovocifre, e mai greu de crezut că s-a greșit transcrierea unui nume propriu. Deci Matei Corvin apare intenționat pomenit și e firesc să ne întrebăm de ce. Fie că a fost adăugată în 1741, cînd s-au repictat absida altarului și naosul, fie mai posibil după 1792, an în care Curtea de la Viena aproba refacerea bisericii « stricate » pentru a doua oară de către armata generalului Buccow (Șt. Meteș, *op. cit.*), perioade în care era posibilă redactarea inscripției în limba română cu alfabet chirilic și latin (ultimele două litere), pisania pare a fi mărturia unei stări de spirit create la acea dată de presiunea exercitată de către Habsburgii asupra românilor din Transilvania pentru Unirea cu Biserica latină. Nu ni se par simple coincidențe faptul că prima distrugere a mănăstirii în 1762, de către generalul Buccow trimis în Transilvania tocmai pentru « cercetarea și înlăturarea certurilor religioase », are loc în același an cu procesul intentat călugă-

rului Sofronie din Cioara (jud. Alba), conducătorul revoltei religioase împotriva Unirii (C. C. Giurescu, *Istoria românilor*, București, 1971, p. 476—477) sau că a doua distrugere, în decembrie 1785, s-a petrecut în anul în care au fost executați la Alba Iulia, Horia și Cloșca (Șt. Meteș, *op. cit.*). În aceste condiții era justificată dorința de a se face explicită, încă de la intrare, vechimea bisericii care fusese de la început și trebuia să rămînă în continuare a ortodocșilor. (După multe frământări, dreptul legalizat asupra bisericii va fi acordat ortodocșilor din Rîmeț abia în 1827, *ibidem*). Așa stînd lucrurile e de înțeles de ce pisania, în loc să cuprindă date referitoare la momentul restaurării, pomeneste « înția » picturii și scoate la lumină anul aflat pe frescele din interior, singurul document ce atesta în mod clar vechimea lăcașului iar numele « craiului » este substituit, fie voit, cu numele unui rege care nu i-a persecutat pe români pentru credința lor (G. Popovici, *Unirea românilor din Transilvania cu biserica romano-catolică sub Leopold I*, Lugoj, 1901) și pe care tradiția populară, dacă aceasta e adevărată, îl socotea « cel drept » (*Istoria românilor*, II, p. 482), fie dintr-o confuzie, în cazul în care numele lui Ludovic nu mai era lizibil iar cel al lui Matei Corvin s-ar mai fi putut citi pe un alt strat de pictură aparținînd secolului al XV-lea. Această ipoteză e mai puțin probabilă dacă ținem seama de rezultatele sondajelor efectuate în timpul lucrărilor de restaurare parțială a monumentului din 1975—1976, rezultate care nu par a atesta existența unor fresce databile în veacul al XV-lea. Dar, evident, succesiunea și datarea exactă a tuturor straturilor de pictură existente în biserica mănăstirii Rîmeț nefiind posibilă decît după terminarea lucrărilor de restaurare, rămînem numai în domeniul presupunerilor. O cercetare amănunțită a picturilor și inscripțiilor aflate aici încă ne mai poate rezerva surprize.

¹⁴ V. Drăguț, *op. cit.*, p. 39—47 ; idem, *op. cit.*, p. 61—63.



Pl. I. — Biserica mănăstirii Rîmeș. Schema iconografică a picturilor din pronaos (desen M. Buculei).

În spatele lor, simetric, au fost zugrăviți doi arhangheli, probabil Mihail și Gavril, și doi sfinți « războinici ». Mucenicii « militari » poartă armuri din plăcuțe metalice, încălțări înalte cu marginile răsfrînte, mantii bogate și spade orientate cu virful în sus. Lipsa inscripțiilor și a altor detalii ne împiedică să-i identificăm cu exactitate, dar putem presupune că ei sînt Gheorghe și Dimitrie. Aceasta întrucît e greu de crezut că au fost excluși din compoziția amintită doi dintre cei mai venerați sfinți militari, Dimitrie fiind, în același timp, « mentorul » mucenicului Nestor figurat în registrul inferior (pl. I).

Astfel, ceea ce fusese interpretat ca un « posibil tablou votiv » se dovedește a fi imaginea unei monumentale *Deisis* în care, pe lângă personajele obligatorii, au fost incluși și sfinți militari. Prezența acestei teme, astfel lărgită, în pronaosul bisericii de la Rîmeș este surprinzătoare. Dacă pentru *Rugăciunea* în sine există o explicație, locul ei în pronaos nefiind o excepție, mai necanonică ni se pare garda ei militară. Pentru un lăcaș monastic unde călugării își duceau viața în rugăciuni și reculegere, tematica decorației pronaosului trebuia să aibă un caracter liturgic, să predominie teme

Fig. 4. — Biserica
mănăstirii Rîmeț.
Sfîntul Nestor (foto
Ecaterina Cincheza-
Buculei).



Fig. 5. — Biserica
mănăstirii Rîmeț.
Sfinții Procopie și
Nicolae (foto
E.C.-B.).



mai mistice, legate de rugăciune¹⁵. În locul « războinicilor » ar fi fost mai firească prezența celor mai importanți reprezentanți ai monahismului oriental, iar sfinții militari puteau fi grupați numai în registrul inferior. Așa cum a fost însă conceput programul iconografic al acestei încăperi, oricare ar fi fost el, gravita în jurul *Deisis*-ului care impunea privirii celor ce pășeau în biserică, încă de la început, imaginile mucenicilor « soldați ».

În biserica Sf. Petru și Pavel din Leșnic (sfârșitul secolului al XIV-lea), pe peretele de nord, în registrul superior, se află o originală *Deisis*¹⁶ încadrată de doi sfinți militari călări și de sfântul Gheorghe pe cal, omorînd balaurul (pl. II). Sub această scenă, în registrul inferior, a fost zugrăvit tabloul votiv.

Sfântul Gheorghe omoară balaurul « cu ajutorul îngerului lui Dumnezeu », după cum arată inscripția ce-l însoțește și figura îngerului care îl binecuvîntează. Înfiptă cu un gest puternic, sulîța a străpuns gîtul balaurului, imaginat de zugrav ca un șarpe mare cu cap fioros. Domnița nu apare. Accentul nu cade, așadar, pe legendă ci pe gestul războinic al sfântului. Gheorghe este înveșmîntat în haine militare — armură din plăcuțe metalice dreptunghiulare, încălțări cu virf ascuțit și întors, pelerină scurtă. Nu-i lipsește nici spada, nici scutul. Calul alb, din harnașamentul căruia nu a fost omis nici un amănunt, este surprins într-o mișcare avîntată, năvălind peste monstru.

Aflați într-o stare de conservare mult mai proastă, ceilalți sfinți militari călări sînt mai greu de descifrat. Se remarcă totuși atitudinea lor total diferită de cea a lui Gheorghe. Căii, unul alb și celălalt galben, masivi și frumos proporționați, merg la pas. Dintre călăreți e vizibil numai cel din prim plan. În ținută de războinic, cu cămașă de zale mărunte, drept în șa, întors spre privitor, cu sulîța ținută vertical în mîna dreaptă, cu scutul pe umărul stîng, el pare a prezenta în mod solemn, celor ce îl privesc, armele aducătoare « de pace » (fig. 6). Inscripția cu numele celor doi luptători nu se mai poate citi dar se poate presupune că ei sînt Dimitrie și Teodor. Amîndoi mai apar într-o compoziție aproape identică în pictura bisericii Adormirea Maicii Domnului din Crișcior¹⁷ (fig. 7).

Zugravul, de confesiune ortodoxă și format în spiritul artei bizantine, ne-a lăsat la Leșnic un ansamblu de fresce cu remarcabile calități. Nefiind receptiv la inovațiile picturii paleologice, el a creat compoziții simple cu un număr limitat de personaje, fără fundaluri de arhitecturi sau peisaje. Sfinții militari, de dimensiuni foarte mari, ocupă tot cîmpul scenelor în care au fost incluși, dominînd în mod clar peretele pe care au fost zugrăviți. Autorul lor nu s-a pierdut în detalii anecdotice. « Războinicii » impun prin dimensiuni și, mai ales, prin solemnitatea gesturilor.

Biserica Adormirea Maicii Domnului din Crișcior (sfârșitul secolului al XIV-lea), la fel ca și ctitoria din Leșnic, a fost decorată cu picturi repartizate numai în două registre și în scene foarte mari. Astfel registrul inferior cuprinde numai șase compoziții: Înălțarea crucii, cei trei regi sfinți ai Ungariei, o parte din tabloul votiv (sud), continuarea reprezentării ctitorilor, sfinții militari călări Dimitrie (с(Ѧ)Т(Н) [Д]ИМІТР[ІЕ]) și Teodor (с(Ѧ)Т(Н) [Т]ЕОД[О]РЪ) (vest), figura izolată a sfintei Marina omorînd diavolul, Drumul crucii și Lupta lui Gheorghe cu balaurul (nord)¹⁸. Dimitrie și Teodor se află în continuarea tabloului votiv, imaginile lor monumentale ocupînd jumătate din perete (fig. 7). Zugravul a urmărit același prototip utilizat de meșterul de la Leșnic. Cei doi războinici, așezați în șa cu fața spre privitor, prezintă armele cu un gest solemn. Dimitrie, pe cal alb, ridică spada iar Teodor, călărînd un cal roșu, ține în mîna dreaptă sulîța. Nici unul nu poartă scut. Costumele militare diferă de cele ale luptătorilor de la Leșnic. Locul cămășii de zale a fost luat de o « armură » bogat ornamentată cu motive vegetale stilizate (Teodor). Pelerinele scurte sînt umflate de vînt.

¹⁵ Carmen Laura Dumitrescu, *Programe iconografice în pronaosul bisericilor de mănăstire din Țara Românească în secolul al XVI-lea*, în SCIA, seria artă plastică, 20, 1973, 2, p. 257—271.

¹⁶ Ecaterina Cincheza-Buculei, *Ansamblul de pictură de la Leșnic — o pagină din istoria românilor transilvăneni din veacul al XIV-lea*, în SCIA, seria artă plastică, 21, 1974, p. 45—58, fig. 1, 2, 3.

¹⁷ Asupra acestei posibile identificări vom reveni mai

tîrziu. V. Drăguț presupune că cei doi « militari » sînt Gheorghe și Dimitrie (*Streitngeorgiu...*, p. 40), dar Gheorghe a fost figurat în același registru omorînd balaurul, și nu credem că zugravul l-ar fi pictat încă o dată, fără balaur, lîngă Dimitrie.

¹⁸ Ecaterina Cincheza-Buculei, *Date noi privind pictura bisericii din Crișcior (sfârșitul secolului al XIV-lea)*, în SCIA, seria artă plastică, 25, 1978, p. 35—44, pl. I.



Pl. II. — Biserica din Leșnic. Schema iconografică a picturilor din naos, peretele de nord (desen M. Ruculei).
<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>



Fig. 6. — Biserica din Leșnic. Sfinții Dimitrie și Teodor (foto C. Șoancă).

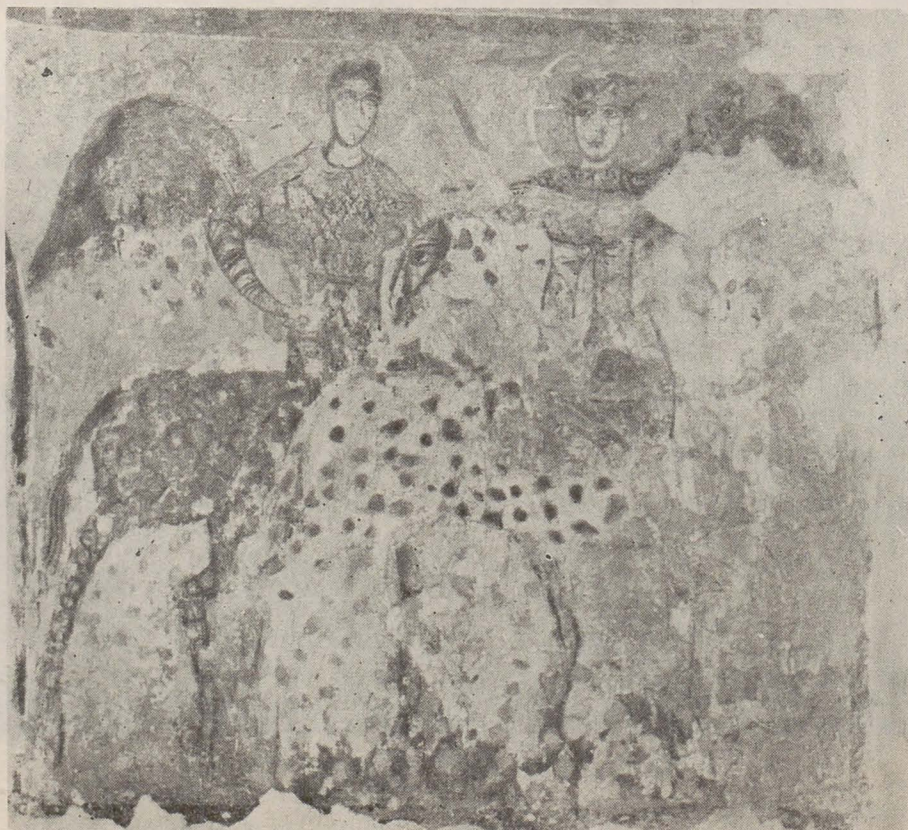


Fig. 7. — Biserica din Crișcior. Sfinții Dimitrie și Teodor (foto C. Șoancă).

Sfântul Gheorghe (Γεωργ[ι]ος[ε]) angajat în lupta cu balaurul se apropie și el de reprezentarea de la Leșnic (fig. 8). Pe cal alb, într-o mișcare avântată, el străpunge cu sulița gîtul fiarei. Din colțul superior drept apare îngerul care-l binecuvîntează. Inscripția ce comentează scena e aproape ștersă. Ceea ce deosebește această compoziție de cea de la Leșnic este forma scutului sfântului și, în special, prezența domniței care, aflată în spatele calului, își acoperă ochii cu mâinile. Apariția ei l-a obligat pe zugrav să micșoreze puțin dimensiunile personajelor și să creeze un mic spațiu liber în jurul călărețului. Dar pentru ca acest fapt, alături de apariția elementului anecdotic — domnița —, să nu diminueze importanța acțiunii lui Gheorghe, autorul a încadrat scena nu numai cu obișnuita bandă roșie, ci și cu un discret bandou decorativ alb ce avea rolul tocmai de a o izola de restul ciclului iconografic, transformînd-o într-o icoană monumentală și îndeosebi venerată, plasată inițial lingă absida altarului¹⁹ și subliniind, astfel, popularitatea de care se bucura sfântul Gheorghe în lumea districtelor românești din sudul Transilvaniei.

Chiar dacă ansamblul mural de la Crișcior păstrează cîteva elemente apusene în componența sa, acestea nu modifică fondul bizantin al iconografiei. Prin simplitatea lor, ca și prin spontaneitatea stilului, picturile de la Crișcior reprezintă în modul cel mai clar mediul artistic ortodox transilvănean de influență bizantină de la sfîrșitul veacului al XIV-lea.

În biserica Sf. Nicolae din Ribîța (1417) ansamblul mural se află ascuns în mare parte sub văruieli tîrzii, fiind parțial distrus de refacerile arhitecturii. Prin decaparea cîtorva fragmente de frescă au fost scoase la iveală, în naos, figurile ctitorilor (la sud), imaginile sfinților regi ai Ungariei Ștefan și Emeric și un fragment din scena ce ilustrează omorîrea balaurului de către sfântul Gheorghe (la nord). Gheorghe este prezentat și aici ca un războinic în acțiune. Deși fragmentul vizibil e foarte mic — partea anterioară a calului, capul balaurului și o parte din sulița ce-i străpunge gîtul — el



Fig. 8. — Biserica din Crișcior. Sfântul Gheorghe (foto C. Șoancă).

¹⁹ *Ibidem*, p. 35, pl. I.

este sugestiv, făcînd posibilă presupunerea că și aici se repetă, practic, schema iconografică deja întîlnită la Leșnic și Crișcior. Nu putem ști, pînă la decaparea totală a frescelor, dacă la acțiunea sfîntului participă, ca martor, domnița. Scena a fost însoțită de o lungă inscripție ilizibilă azi, dar în care, probabil, era menționat ajutorul îngerului, ce nu mai apare zugrăvit în colțul superior drept al compoziției ca în celelalte două ctitorii amintite.

Biserica Sf. Nicolae din Densuș (1443) păstrează fragmentar decorația sa interioară²⁰. Perețele răsăritean al naosului a fost împărțit în patru registre dintre care trei cuprind busturi de sfinți și unul, cel inferior, sfinți în picioare. Astfel, în partea nordică a arcului triumfal apar pictați în bust cinci taumaturgi, un martir, apostolii Petru și Pavel și în picioare sfinții militari Procopie (с(кѧ)ти прокопѣ), Teodor (с(кѧ)ти фѣодор), și patronul bisericii Nicolae (fig. 9), iar la sud, unsprezece busturi de martire, și arhanghelul Mihail, sfinții Gheorghe (с(кѧ)ти георгіе), Dimitrie (с(кѧ)ти димітріе), Nestor (с(кѧ)ти не[стѡр]), în picioare (fig. 10, 11).

Pentru prima dată întîlnim în pictura transilvăneană, din epoca de care ne ocupăm (secolele XIV—XV), sfinții militari în picioare reprezentați frontal în locul ce le este rezervat de obicei în bisericile ortodoxe — registrul inferior al naosului. Ceea ce atrage totuși atenția e gruparea lor în jurul patronului bisericii și a arhanghelului Mihail, în imediata vecinătate a absidei altarului, modalitatea în care-și țin armele și tipologia figurilor. Teodor și Gheorghe, în poziții frontale clasice, poartă sulita în mîna dreaptă și scutul în stînga iar Dimitrie și Nestor au în mîna dreaptă ridicată spada scoasă din teacă, gata de luptă, în mîna stîngă teaca goală, și scutul prins pe umărul stîng. Procopie, printr-o ușoară răsucire a trupului, cu capul înclinat spre umărul stîng și ținînd sulita cu amîndouă mîinile, se pregătește s-o arunce. Toți sînt înveșmîntați în armuri variate, solzoase, din plăcuțe, sau sirmă răsucită, și au pe cap cununile de mucenic. Frontalitatea pozițiilor lor este tulburată de mișcarea variată a capetelor care duce la crearea unei atmosfere ușor neliniștite. Chipurile tinere, fețele aproape rotunde, proaspete și agitația neostentativă dar simțită în gestul fiecăruia le conferă o vitalitate neobișnuită tipurilor din arta bizantină. Priviți în ansamblu ei formează o compoziție unică. În mijlocul lor arhanghelul Mihail devine un tovarăș de arme. Asemenea lui Dimitrie și Nestor, el a scos sabia din teacă și o ține cu vîrfurile ridicat, pregătită de luptă²¹.

Arhanghelul Mihail este cunoscut în literatura bisericească ca slujitor de seamă al lui Dumnezeu, conducător suprem al oștilor cerești și protector al credincioșilor. În secolul al XIV-lea se cristalizează tipul iconografic al arhanghelului în haine militare cu spada ridicată în mîna dreaptă, în stînga cu un rotulus desfăcut²² pe care, cu mici diferențe, scrie : « Căpetenie a oștilor Domnului sînt ; purtînd sabia pe cei ce intră aicea cu frică, îi apăr și îi păzesc ; iar pe cei care vin cu suflet necurat, fără de milă cu sabia aceasta îi tai ». În mod firesc, locul acestei imagini este la intrarea în biserică și e însoțită, de obicei, și de reprezentarea arhanghelului Gavril²³. Dar Mihail poate să apară și în calitate de « scrib » și deci fără costum militar²⁴.

La Densuș arhanghelul Mihail este un luptător surprins în momentul în care a scos spada din teacă (spada ridicată e în mîna dreaptă, teaca goală în stînga), nu ține obișnuitul rotulus și este plasat lingă absida altarului, însoțindu-i pe sfinții militari. Rolul lui nu mai este acela de păzitor al intrării în biserică. El rămîne apărător al credincioșilor, dar în calitate de comandant suprem al oștilor cerești, căruia i se alătură Gheorghe, Dimitrie, Nestor, Teodor și Procopie.

²⁰ Idem, *Le programme iconographique des absides des églises à Riu de Mori et Densuș*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série Beaux Arts, XIII, 1976, pl. III—IV.

²¹ Nu putem decît regreta pierderea frescelor ce decorau odinioară pereții laterali ai naosului. Ar fi fost util să știm unde a fost zugrăvit tabloul votiv în raport cu sfinții militari.

²² Elka Bakalova, *Stenopisile na fărkvata pri selo Berende*, Sofia, 1976, p. 54—56.

²³ *Ibidem*, p. 56. Pentru inscripțiile aflate pe rotulusul celor doi arhangheli păzitori : Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, București, 1979, p. 252 ; V. Grecu, *Cărți de pictură bisericească*, Cernăuți, 1936, p. 347—348.

²⁴ De exemplu, în biserică de lingă satul Berende și în biserică Sf. Petru și Pavel din Tirnovo (Elka Bakalova, *op. cit.*, p. 54).



Fig. 9. — Biserica din Densuș. Sfinții Procopie, Teodor și Nicolae (foto C. Șoancă).

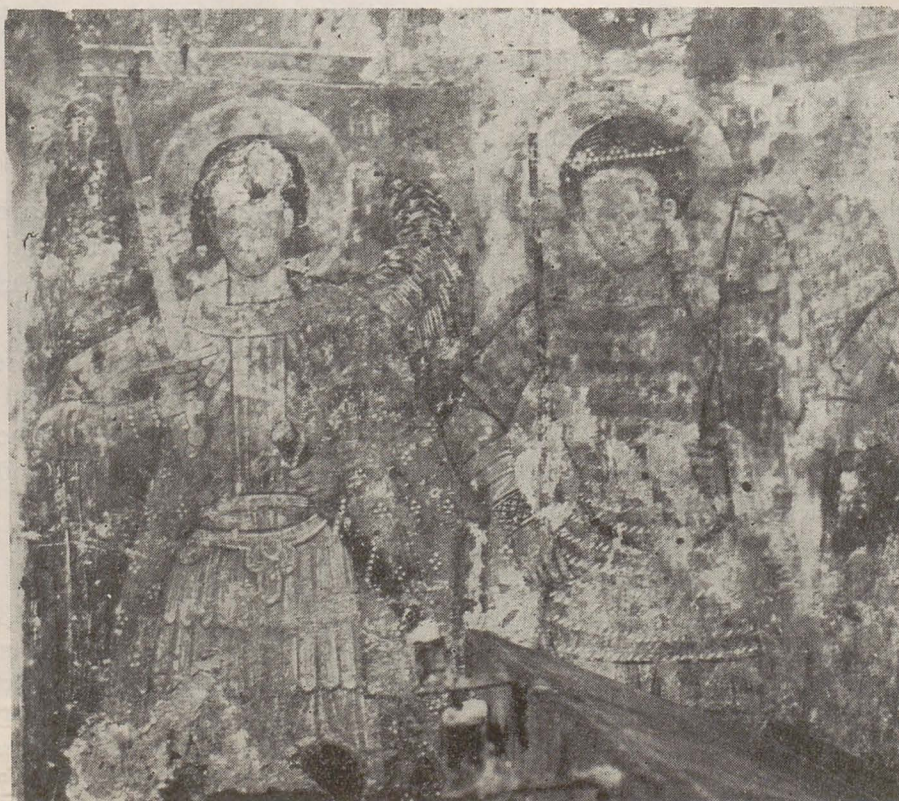


Fig. 10. — Biserica din Densuș. Arhanghelul Mihail și sfântul Gheorghe (foto C. Șoancă).

Fig. 11. — Biserica din Densuș. Sfinții Dimitrie și Nestor (foto C. Șoancă).



Biserica Adormirea Maicii Domnului din Zlatna (prima jumătate a secolului al XV-lea) a suferit numeroase transformări și repictări. Din pictura originală s-au conservat puține fragmente. V. Vătășianu semnalează pe peretele de răsărit al navei, în spatele iconostasului adăugat ulterior, sub o *Răstignire*, existența a trei sfinți — doi anarghiri și un militar²⁵. Parțial acoperiți de un alt strat de pictură, nu se poate ști exact dacă aceștia au fost reprezentați în bust sau în picioare. Toți trei sînt înțepeniți în poziții frontale, lipsiți de viața și prospețimea celor de la Densuș. Sfîntul militar, a cărui identitate e greu de bănuît, ține o sulită în mîna dreaptă.

Biserica din Peșteana exista încă din 1360, după cum reiese dintr-un document²⁶, ea a fost însă mult modificată și nu mai păstrează aproape nimic din decorația pictată. Un fragment șters și nesemnificativ în naos și un sfînt călare de dimensiuni foarte mici, monocrom și extrem de naiv ca reprezentare la exterior, fac dificilă stabilirea datei la care a fost zugrăvită biserica²⁷.

Sfîntul militar se află pe latura nordică a turnului de la vest. În poziție frontală pe calul desenat din profil, « războinicul » ține sulita în mîna dreaptă, iar cu stînga stăpînește hățurile. Mantia flutură în spatele călărețului. Costumul nu poate fi descifrat, dar nu pare ca zugravul să se fi preocupat de detalii. Imaginea e mai mult un simbol decît reprezentarea concretă a unui sfînt militar²⁸ (fig. 12).

²⁵ V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 758—760, fig. 724.

²⁶ Iacob Radu, *Istoria vicariatului greco-catolic al Hașegului*, Lugoj, 1913, p. 282—283.

²⁷ V. Drăguț, *Pictura murală...*, p. 42, consideră că

picturile de aici au fost executate la începutul secolului al XV-lea.

²⁸ Călărețul nu « duce pe crupa calului un ostaș căzut în luptă », așa cum afirmă V. Drăguț (*op. cit.*, p. 42).

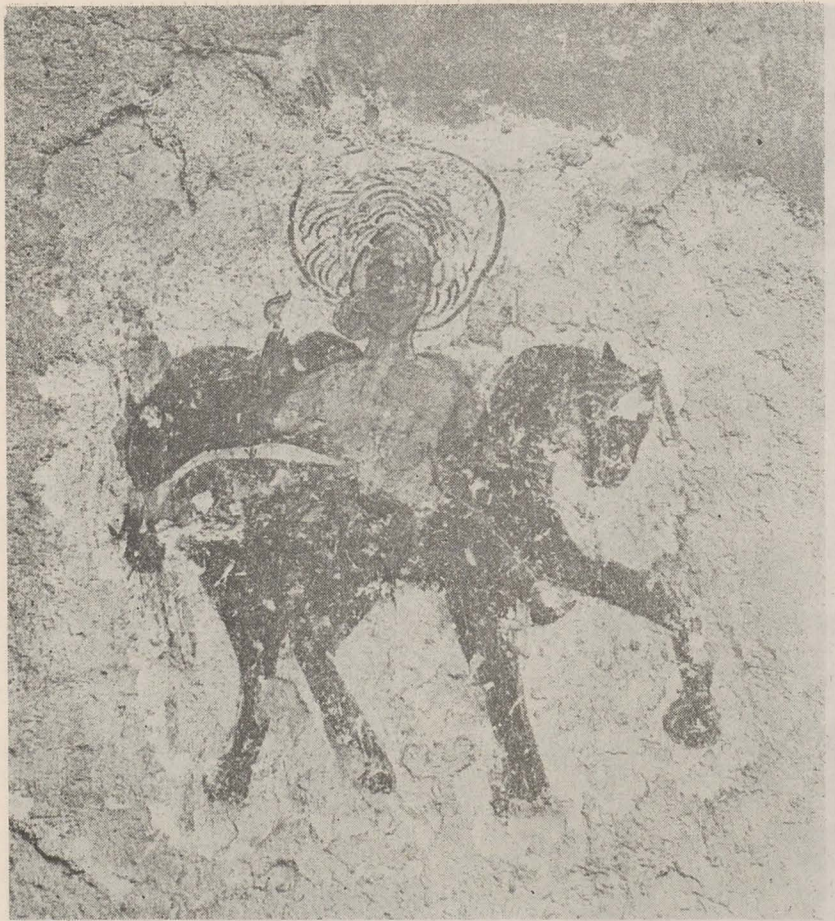


Fig. 12.—Biserica din Peșteana. Sfânt călător
(foto E.C.-B.).

★

Primele constatări care se impun în urma simplei repertorii a imaginilor sfinților militari, fie și numai în cele câteva monumente care ni s-au păstrat, sînt: prezența numeroasă a « războinicilor », zugrăvirea lor pe suprafețe mari în raport cu celelalte scene și cu dimensiunile bisericilor, plasarea lor în locuri cheie — lîngă Deisis, tabloul votiv, în vecinătatea absidei — și preferința pentru reprezentarea sfinților militari călări, dintre care cel ce s-a bucurat de popularitatea cea mai mare a fost Gheorghe.

Dionisie din Furna în cartea sa de pictură recomandă zugrăvilor ca « deasupra stranelor » (deci în naos, registrul inferior) să-i « înfățișeze pe sfinții mari mucenici, la dreapta pe Sf. Gheorghe, la stînga pe Sf. Dimitrie și pe ceilalți după rînduială », alături de anarghiri și de împărații Constantin și Elena, iar « înlăuntrul ușii bisericii » pe arhanghelul Mihail cu sabia și pe Gavril cu pana și sulul²⁹. Erminia lui Dionisie nu este cea mai veche pe care o cunoaștem, ea aparținînd secolului al XVIII-lea, dar este cea mai completă și a fost concepută pe baza unor texte mai vechi, sursele ei putînd fi « detectate în plină cultură bizantină: lucrarea lui Elpios Romanos sau Viețile de sfinți și Sinaxariile » aflîndu-se « la originile sale »³⁰. Erminia era un ghid pentru artiști și ne ajută să ne facem o idee despre « manualele de pictură » care erau folosite și în veacul al XIV-lea³¹.

Încă din a doua jumătate a secolului al IX-lea se cristalizase un sistem decorativ al bisericilor, un sistem clar, supus unei singure idei teologice, și care s-a menținut aproape neschimbat pînă în veacul al XIII-lea. În cadrul acestui « program », și în această perioadă și mai tîrziu, locul sfinților militari, ca reprezentanți ai celor ce au luptat pentru triumful și consolidarea « Bisericii Eterne », era stabilit în naos, registrul inferior³².

²⁹ Dionisie din Furna, *op. cit.*, p. 252.

³⁰ *Ibidem*, Studiu introductiv de V. I. Stoichiță, p. 32.

³¹ G. Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de*

Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos, Paris, 1960, p. 35—40.

³² V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, p. 126—130.

Aşa apar la Nerezi³³, secolul al XII-lea, pe pereţii de nord şi sud ai naosului, zugrăviţi în poziţii frontale, în picioare, cu sulii sau spade în mâini, sprijinindu-se de scuturi ovale, cu fizionomii distincte³⁴, aproape portretizaţi, sobrii şi statici. La Boiana³⁵, secolul al XIII-lea, în registrul inferior al naosului bisericii Sf. Nicolae, cu excepţia doctorilor fără de arginţi Cosma şi Damian pictaţi pe laturile intrării, toţi ceilalţi sînt sfinţi militari aflaţi sub conducerea împăraţilor Constantin şi Elena. Figurile ascetice, poziţiile frontale, gesturile, costumul obişnuit soldaţilor romani sînt trăsături caracteristice sfinţilor « războinici » din pictura bizantină a veacului al XIII-lea. N. Mavrodinov consideră că « luptătorii » din ansamblul mural de la Boiana sînt protectori ai sebastocratorului Kaloian, ctitor şi şef militar care îşi adresează rugile sfinţilor cu arme în mâini, cerîndu-le să-l întărească şi să-i exalte curajul necesar obţinerii victoriei sale armate³⁶.

Legătura directă dintre construirea unui lăcaş de cult şi amintirea unei bătălii cîştigate este demonstrată de biserica Sf. Sofia din Kiev sau de cea închinată celor 40 de mucenici de la Tîrnovo. Iaroslav cel Înţelept construieşte catedrala kieviană (1046) pe locul unde cu greu i-a învins pe pecenegi tocmai pentru a comemora victoria obţinută, şi dedică nava de nord marelui martir Gheorghe, patronul său şi sfînt « războinic », împodobind-o cu scene din viaţa sfîntului, iar nava de sud arhanghelului Mihail, considerat în Rusia apărătorul luptătorilor şi al faptelor de arme³⁷. Identice acţionează ţarul bulgar Ioan Asan al II-lea care consacră biserica ce trebuia să-i comemoreze izbînda de la Klokotnica (1230) celor 40 martiri soldaţi cu ajutorul cărora a reuşit să-i învingă pe greci şi, pentru a nu exista nici o îndoială în acest sens, el cere ca faptul să fie consemnat într-o inscripţie lapidară ce se mai poate încă citi în biserica din Tîrnovo³⁸. Tot la Tîrnovo Capelele nr. 3, 6, 8, 10, 11 şi 13 de pe Trapezica păstrează, din păcate fragmentar, o impresionantă suită de sfinţi militari în picioare. În Capela nr. 13, de exemplu, registrul inferior al navei, pe toţi cei trei pereţi, cuprinde numai imagini de sfinţi « războinici » (patrusprezece) în atitudini obişnuite, sprijiniţi pe scuturile puse pe pămînt sau pe lance, cu arme şi costume de epocă. A. Grabar a demonstrat că aici veneraţia pentru sfinţii militari se explică prin preferinţa ctitorilor pentru marii martiri şi sfinţi luptători patroni ai militarilor — Gheorghe, Dimitrie, Procopie, Teodor Stratilat, Teodor Tiron, Nestor, Mercurie şi alţii — deci printr-o comandă princiară, avîndu-se în vedere faptul că printre prinţii şi demnitarii de la Curtea din Tîrnovo se aflau şi ctitorii capelelor amintite³⁹.

La fel ca în monumentele de la Tîrnovo şi Boiana, în biserica Fecioarei Peribleptos de la Mistra, în navele laterale veghează alături de împăraţii Constantin şi Elena numai sfinţi militari, şi tot la Mistra « luptătorii » apar într-un număr important în lăcaşurile consacrate sfinţilor Teodori şi sfîntului Dimitrie. Suzy Dufrenne, pornind de la explicaţia lui A. Grabar în legătură cu rolul sfinţilor « războinici » în pictura bizantină, ajunge la concluzii similare şi atrage atenţia asupra faptului că alegerea sfinţilor Teodori ca patroni ai primei mănăstiri ridicate pe colina fortificată de la Mistra, dedicarea mitropoliei sfîntului Dimitrie şi prezenţa numeroşilor luptători în ansamblul de la Peribleptos sînt date ce atestă creşterea cultului sfinţilor militari în bisericile ortodoxe, cult care poate fi înţeles numai ţinîndu-se seama de contextul istoric existent în acel moment — climatul războinic, luptele constante ale bizantinilor şi creştinilor din lumea ortodoxă, din Despotatul Moreei a cărui capitală era Mistra⁴⁰.

³³ P. Miljković-Peppek, *Nerezi*, Beograd, 1966, fig. 40—41. Întrucît cercetarea sfinţilor militari din pictura bisericilor aflate în afara graniţelor ţării noastre a fost făcută mai mult pe baza reproducerilor şi a bibliografiei, lipsindu-ne pînă în prezent posibilitatea de a cerceta monumentele la faţa locului, rezultatele obţinute vor fi, în mod inevitabil, incomplete, nu atît prin faptul că nu se vor referi la toate monumentele în cauză, în studiul nostru neurmărindu-se o prezentare exhaustivă a acestora, ci mai ales prin neputinţa, de cele mai multe ori, de a stabili relaţiile existente între imaginile sfinţilor luptători şi scenele sau figurile alăturate, şi de a le afla cu exactitate locul, identitatea şi numărul.

³⁴ Dionisie din Furna, *op. cit.*, p. 192—193, specifică cum trebuie pictat fiecare sfînt militar: «sf. Gheorghe, tînăr fără barbă; sf. Dimitrie, tînăr cu mustaţă; Sf. Procopie,

tînăr fără barbă; St. Teodor Stratilat, tînăr cu părul cirli-onţat, cu barba ca papura; Teodor Tiron, cu barba neagră şi părul peste urechi; Sf. Mercurie tînăr cu barba dintii; Sf. Nestor, tînăr fără barbă...»

³⁵ A. Grabar, *La Peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 118, 123—124, 154—157, pl. VIII b.

³⁶ N. Mavrodinov, *L'Église de Boïana*, Sofia, 1972, p. 53.

³⁷ V. N. Lazarev, *op. cit.*, p. 152—156.

³⁸ A. Grabar, *op. cit.*, p. 115.

³⁹ *Ibidem*, p. 112—114.

⁴⁰ Suzy Dufrenne, *Les Programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, 1970, Sch. I a, I b, Sch. II, Sch. IV, Sch. V, Pl. 8, Sch. XVIII, Pl. 30, fig. 2—6, 10, p. 37.

În Serbia secolelor XIV—XV locul sfinților militari, zugrăviți în picioare în registrul inferior, varia aflându-se în naos sau în pronaos după dorința fondatorilor bisericilor. În teritoriile macedonene, în Castoria, figurile în picioare pictate în zona inferioară a pereților naosului sînt înveșmîntate în costume de demnitar și evocă o atmosferă de Curte. Sfinții cu arme în mîini, așezați pe un mic soclu, se confundau cu nobilii care veneau în biserică îmbrăcați la fel, așa încît « curtea cerească » ajunsese să semene foarte bine « curților împăraților Dušan și Uroš », sfinții militari devenind în aceste condiții « expresia încrederii împăraților și demnitarilor sîrbi în stabilitatea puterii lor pe pămînt »⁴¹. Cînd sînt figurați în costume de militari, cu armuri și arme tradiționale, « războinicii » sînt surprinși în atitudini dinamice ca luptători nerăbdători sau calmi, liniștiți, înțepenți în poziții frontale, cu privirea fixă⁴².

În Rusia, Bulgaria, Serbia și Grecia cultul sfinților militari a fost preluat din Bizanț. Țările române, aflate și ele în sfera de influență a artei bizantine, au adoptat același sistem de decorare a monumentelor. Sfinții războinici cu dublul lor rol — de glorificatori și intercesori — și-au ocupat și la noi locul stabilit, registrul inferior al naosului, particularitățile apărute, în mod inevitabil, fiind legate, ca peste tot, de condițiile istorice existente.

Pentru Țara Românească avem puține exemple din epoca ce ne interesează, dar urmărind ceea ce se întîmplă mai tîrziu⁴³, constatînd că numărul sfinților militari crește sau atitudinea lor se schimbă în funcție de dorința ctitorului într-un moment bine stabilit în care fie țara, fie fondatorul unui lăcaș avea nevoie de ajutorul lor, este firesc să credem că ne aflăm și aici în fața unui obicei mai vechi. Dealtfel, biserica Sf. Nicolae din Curtea de Argeș confirmă acest fapt, oferindu-ne în veacul al XIV-lea o imagine concludentă a tematicii « războinice ». În naosul ctitoriei domnești de la Argeș locul sfinților militari depășește cadrul obișnuit, extinzîndu-se și în registrul imediat superior (pe pilaștri), iar atitudinile lor nu mai sînt cele tradiționale. Fie așezați pe tronuri, ei primesc de la îngeri cununa de mucenic, fie sînt surprinși în momentul în care-și scot spada din teacă sau înving un balaur. Toți constituie « o gardă de tineri luptători » care veghează, poziția lor dominantă reflectîndu-le calitatea de patroni și protectori ai nobililor războinici⁴⁴.

În Moldova sfinții militari își găsesc locul în registrul inferior al naosului, fiind puși în legătură cu tabloul votiv și tema Deisis. De exemplu, în biserica mănăstirii Voroneț (1488)⁴⁵ aflată, după cum glăsuiește pisană, sub patronajul « sfîntului și vestitului marelui mucenic purtător de biruință Gheorghe », programul iconografic al naosului cuprinde patru sprezece « războinici ». Gheorghe apare printre ei, în tabloul votiv, ca intercesor al voievodului pe lingă Iisus, și în nișa rezervată icoanei de hram. În pronaos au mai fost pictate scene ce ilustrează minuni și episoade din viața mucenicului patron. La Părhăuți (1539—1540) douăzeci și doi de « soldați » veghează de o parte și de alta a tabloului votiv.

La Pătrăuți (1487), pe peretele de vest al pronaosului, e zugrăvită o cavalcadă de sfinți militari în frunte cu Gheorghe și Dimitrie, condusă de împăratul Constantin. Asupra semnificației acestei scene nu mai trebuie să insistăm. A. Grabar a pus-o primul în legătură cu hramul bisericii, afirmînd că prezența ei aici nu este întîmplătoare și are un sens alegoric evident: « Așa cum odinioară împăratul Constantin a pornit împotriva păgînilor și i-a zdrobit, tot așa Ștefan al Moldovei, un nou Constantin, va învinge dușmanul necredincios », (turcii), « în numele Crucii »⁴⁶.

⁴¹ S. Radojčić, *Kalenic*, Beograd, 1964.

⁴² *Ibidem*, fig. 11—13, 39—40, 47—51. A se vedea și V. Petković, *La Peinture serbe du moyen âge*, Beograd, 1930, p. 61 a, 67 b, 74 a, 80 b; S. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd, 1966, pl. 67, 98; P. Miljković-Pepck, *Deloto na zagrafite Mihailo i Eutihii*, Skopje, 1967, fig. 65, 88, 89, pl. I, II, CLIX.

⁴³ Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București, 1978. Caracteristic pentru Țara Românească (veacul al XVI-lea) este apariția sfinților militari numai în poziții frontale, cu o singură excepție — reprezentarea sfîntului Lup săgetînd un balaur,

în pictura bolniței Cozia (*Ibidem*, p. 35).

⁴⁴ Idem, *Anciennes et nouvelles hypothèses sur un monument roumain du XIV^e siècle. L'église Saint-Nicolas-Domnesc de Curtea de Argeș*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Beaux-Arts, XVI, 1979, p. 45.

⁴⁵ Pentru datarea ansamblurilor murale din Moldova, Sorin Ulea, în *Istoria artelor plastice în România*, I, București, 1968, p. 348—382.

⁴⁶ A. Grabar, *Les Croisades de l'Europe Occidentale dans l'art*, în *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris, 1939, p. 19—27 și S. Ulea, în *Istoria artelor plastice*, I, p. 354.

Aceeași temă a mai fost inclusă și în programul iconografic al pronaosurilor bisericilor din Bălinești și Arbure⁴⁷.

În momentul în care pictura murală s-a extins și pe pereții exteriori ai monumentelor, tematica « războinică » se accentuează iar rolul mucenicilor « luptători » crește.

La Arbure (1541) biserica nu este dedicată unui sfânt militar, hramul ei fiind Tăierea capului sfântului Ioan, și totuși la exterior peretele de vest a fost decorat cu mai multe scene prinse în șapte registre, dintre care șase ilustrează episoade din viața lui Gheorghe, Dimitrie și Nichita iar, pe peretele de la sud, sfinții militari sînt implicați clar *Deisis*-ului, alături de arhanghelii Mihail și Gavril, împărații Constantin și Elena⁴⁸.

În 1547, cînd se pictează exteriorul bisericii mănăstirii Voroneț, imaginea sfântului Gheorghe este plasată în axul absidei de răsărit. Sfîntul așezat pe tron, cu sabia în mîini, ocupă, astfel, un loc esențial în miezul *Marii Rugăciuni* a absidelor⁴⁹. În dreapta intrării în biserică, alături de portretul mitropolitului Grigorie Roșca, a fost zugrăvită o scenă care ilustrează cea mai răspîdită și cunoscută minune a patronului lăcașului — omorîrea balaurului.

Faptul că pictura exterioară moldovenească a fost purtătoarea unui « mesaj eminamente laic », fiind ordonată pe fațadele bisericilor conform unui program inițiat de domnie, care vedea în această decorație exterioară « un puternic instrument de influențare a maselor în scopul realizării țelului principal al politicii sale : organizarea luptei pentru apărarea independenței Moldovei », a fost demonstrat de Sorin Ulea, iar rolul sfinților militari în cadrul acestui program a fost subliniat cu prisosință⁵⁰.

Iconografic, figurile sfinților « războinici » din pictura Moldovei corespund canoanelor bizantine. În interiorul bisericilor ei sînt înfățișați în poziții frontale, înveșmîntați în ținuta obișnuită cu armuri, mantii prinse pe umăr și înarmați cu sulite, spade, arcuri cu săgeți și scuturi de diferite forme. Șirul lor este întrerupt, cîteodată, de figurile celor doi Teodori așezați față în față, cu armele depuse între ei și, în atitudine de rugăciune, primind binecuvîntarea sau cununa de mucenic de la Iisus, sau de Gheorghe și Dimitrie tronînd. Uneori însă sfinții militari sînt prezentați în veșminte bogat ornamentate, transformîndu-se din soldați în « curteni » participanți la un adevărat ceremonial⁵¹ sau își recapătă înfățișarea de mucenic schimbînd armele cu crucea și armurile cu hitonul și himationul⁵².

Ceea ce se mai remarcă în pictura moldovenească este prezența sfinților militari călări. Nu numai Gheorghe omorînd balaurul dar și Dimitrie învingîndu-l pe Dioclețian sau Mercurie doborîndu-l pe Iulian Apostat își găsesc locul la exteriorul bisericilor mănăstirilor Homor (1535) și Moldovița (1537), ca imagini cu evidente implicații războinice alese în scopul de a accentua semnificația militară a *Imnului Acatist* și a *Asediului Constantinopolului*⁵³.

Sfinții militari călări mai pot fi văzuți și în pictura bulgară, pe fațada bisericii mănăstirii Dragalevci — Gheorghe, Dimitrie și Mercurie —, ca patroni la Boboșevo și Kremicovci — Dimitrie și Gheorghe —, sau mai tîrziu pe fațada bisericii din Nedobrovsko — Teodor Tiron, Teodor Stratilat, Gheorghe și Dimitrie. La Dragalevci, cei trei « cavaleri » au fost zugrăviți cu detalii precise în legătură cu legenda fiecăruia. Gheorghe străpunge cu sulita un balaur cu trei capete care, învins fiind, este ținut legat cu un cordon de către prințesa eliberată, Dimitrie, patronul și apărătorul Salonicului, omoară cu lancea pe țarul bulgar Kaloian care atacase orașul grecesc în 1207, iar Mercurie « învinge pe împăratul Iulian »⁵⁴. A. Grabar consideră că artiștii bulgari se apropie în

⁴⁷ S. Ulea, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești* (I), în *SCIA*, 10, 1963, 1, p. 86 ; idem, în *Istoria artelor plastice*, I, p. 357, 365, 375.

⁴⁸ Idem, *Originea și semnificația...* (I), p. 86 și în *Istoria artelor plastice*, p. 375.

⁴⁹ Idem, *Originea și semnificația...* (I), p. 85 și în *Istoria artelor plastice*, I, p. 374—375.

⁵⁰ Idem, *Originea și semnificația...* (I), p. 57—93 ; idem, *Originea și semnificația...* (II), în *SCIA*, seria artă plastică,

19, 1972, p. 37—53 ; idem, în *Istoria artelor plastice*, I, p. 366—380, pentru citat p. 377.

⁵¹ Bisericile Sf. Gheorghe din Suceava și Hirlău sau cea de la Dorohoi (idem, în *Istoria artelor plastice*, I, p. 361, 363, fig. 326, 321, 313).

⁵² În pictura exterioară, la Voroneț și Arbure.

⁵³ S. Ulea, *Originea și semnificația...* (II), p. 45.

⁵⁴ A. Grabar, *La Peinture...*, p. 229—301, pl. LI b, LV b.

special de maniera orientală de reprezentare a sfinților militari, Orientul creștin avînd o predilecție pentru « eroul ecvestru »⁵⁵.

Dar în Bulgaria, ca și în Moldova, numai în cîteva monumente se observă atașamentul pentru sfinții militari călări, care nu exclud însă prezența luptătorilor în picioare. În Transilvania, în schimb, raportul este invers. Numai în cîteva dintre monumentele cunoscute întîlnim mucenicii « soldați » în picioare, tipul călare fiind în mod evident preferat și găsindu-și locul bine stabilit în cadrul programelor iconografice din pictura ce decorează interiorul celor mai multe biserici, fără a mai fi dublați de « războinicii » pedestrii. Statistic, numărul sfinților militari în frescele transilvănene este mic dar, avînd în vedere dimensiunile reduse ale bisericilor, lipsa lor numerică este generos compensată prin suprafața care le-a fost rezervată. Prezența meru a acelorași sfinți cuprinși în compoziții mari, plasate în locuri cheie, nu face decît să accentueze importanța de care aceștia se bucurau, fără a fi patronii lăcașurilor respective, în cadrul picturii ctitorilor românești din veacurile XIV și XV. Consecvența cu care ctitorii au ales ca reprezentanți ai sfinților militari pe Gheorghe, Dimitrie și Teodor ne obligă să ne oprim puțin asupra vieții acestora și a evoluției tipului iconografic al fiecăruia.

Sfîntul Gheorghe e cunoscut ca mare martir, născut în Cappadocia într-o familie ilustră și creștină, comandant al armatei în timpul lui Dioclețian și renumit pentru vitejia sa⁵⁶. Cele mai timpurii redactări ale vieții sale au apărut din secolul al V-lea⁵⁷, accentul fiind pus de fiecare dată pe faptele mucenicești ale sfîntului, creîndu-se astfel o imagine ideală a mucenicului care se sacrifică pentru credința creștină. Mucenicia lui capătă un caracter istoric din momentul în care e pusă în legătură cu personalitatea împăratului Dioclețian. Viața sfîntului Gheorghe, din cauza multiplelor episoade fantastice pe care le conținea, a fost totuși trecută în rîndul literaturii apocrife. Începînd din secolul al XI-lea hagiografia deplasează centrul de greutate de pe martiriul sfîntului pe minunile lui. În cadrul acestor noi episoade Gheorghe apare tot mai des ca un războinic călare, elementele militare făcîndu-și loc într-un număr din ce în ce mai mare⁵⁸. În ciclul minunilor este frecvent motivul « eliberării » prin salvarea unor copii luați robi de către turci sau bulgari⁵⁹. Imaginea sfîntului era descrisă astfel : « ... înveșmîntat în armuri de războinic, cu picioarele apărute de încălțări din aramă, ținea în mînă lancea și privirea lui băga spaima în aceia care se uitau la el »⁶⁰. Din această descriere, aflată într-un manuscris grecesc din secolul al XI-lea, reiese transformarea care a avut loc și care, subliniază Lazarev, a schimbat mucenicul modest și stoic într-un războinic de temut.

În strînsă legătură cu evoluția cultului lui Gheorghe a evoluat și iconografia lui. La început, atît Gheorghe cît și ceilalți sfinți militari erau reprezentați ca mucenici, fără a li se încredința atributele războinice de mai tîrziu. Și totuși, o inscripție aflată pe o icoană din secolul al X-lea atestă apariția « misiunii războinice » ce începe a li se acorda mucenicilor Teodor Tiron, Evstatie, Procopie și Areta : « Dumnezeu <...> în mod triumfător îi alungă cu ajutorul lor pe dușmani »⁶¹.

V. N. Lazarev explică fenomenul care s-a produs o dată cu feudalizarea societății bizantine, cînd clasa feudală a început să-și « creeze » sfinți proprii cărora le-a transmis toate atributele ei militare și i-a transformat în aliați și patroni. Astfel, mucenicii au fost investiți cu trăsăturile luptătorilor care-și înving întotdeauna vrăjmașii și au fost chemați să acorde protecție împăratului și celor apropiați lui⁶².

În Constantinopol existau biserici dedicate sfîntului Gheorghe încă din secolul al VI-lea. Nichifor al II-lea Focas chema în ajutorul său sfinții militari la începutul bătăliilor iar figurile sfinților Teodor Tiron, Teodor Stratilat, Gheorghe și Dimitrie erau reprezentate pe stindardele luate în

⁵⁵ *Ibidem*, p. 299.

⁵⁶ G. Timuș, *Dicționar aghiografic*, București, 1898, p. 314—317; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III, *Iconographie des saints*, II, Paris, 1958, p. 571—578.

⁵⁷ P. Delehaye, *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris, 1909, p. 51.

⁵⁸ V. N. Lazarev, *Novii pamiatnik...*, p. 195—198.

⁵⁹ G. Timuș, *op. cit.*, p. 314—317.

⁶⁰ V. N. Lazarev, *op. cit.*, p. 197.

⁶¹ *Ibidem*, p. 199.

⁶² *Ibidem*, p. 195—202.

luptă⁶³. Ioan I Tzimiskes îl considera pe Teodor Stratilat patronul său și îl invoca în timpul luptelor ca pe protectorul cel mai venerat. Sfântului Teodor, trimis de Maica Domnului în sprijinul bizantinilor, i se atribuia victoria de la Durostorum⁶⁴. Mici icoane în mozaic cu figurile lui Gheorghe și Teodor erau luate de către împărați în călătorii și mai ales în expedițiile lor militare⁶⁵. Pe inelul tatălul țarinei Thamar, Gheorghe al III-lea (1156—1184) se afla imaginea « marelui mucenic » și inscripția : « Sfinte Gheorghe, eu Gheorghe cu speranța în tine înving dușmanul »⁶⁶. Vasile al II-lea în costum de militar roman este reprezentat, într-o miniatură, înconjurat de șase sfinți militari, imagine ce îi comemora victoria asupra bulgarilor (1017), obținută cu ajutorul sfinților « războinici »⁶⁷.

Toate aceste exemple, departe de a fi epuizate, scot în relief popularitatea de care se bucurau în Bizanț sfinții militari și în special Gheorghe. Într-o societate în care clasa dominantă era militară, pe ea sprijinindu-se împărații, ei înșiși conducători de oști, și într-o perioadă de expansiuni militare energice era firească extinderea « tematicii războinice » și întărirea cultului « patronilor protectori ». Așa se explică apariția sfinților militari în pictura monumentală și menținerea lor în registrul inferior al ansamblurilor pictate, faptul că ei devin parte nelipsită a sistemului decorativ al bisericilor, îndeplinind rolul de păzitori ai ierarhiei cerești și de patroni ai ctitorilor⁶⁸.

Așadar, tipul mucenicului Gheorghe a fost înlocuit treptat cu cel al « soldatului » pedestru alături de care a apărut cel al « războinicului » călare care, mai tirziu, după secolul al X-lea, a predominat, imaginea cea mai răspândită a lui Gheorghe rămânând aceea a călărețului ce omoară cu sulita balaurul. Explicația acestui fenomen o dau Kondakov și Lazarev⁶⁹. Kondakov îl leagă de însemnătatea avută în evul mediu de către armatele călări, atrăgând atenția asupra faptului că legendele și imaginile lui Gheorghe biruitor s-au elaborat în perioada în care popoarele Europei răsăritene terminau luptele cu nomazii, condiții ce au determinat unificarea cultului lui Gheorghe. Astfel, conducătorul și protectorul războinicilor a devenit și protectorul agriculturii, al animalelor, crescătorilor de vite — în Balcani, al meșteșugarilor — la muntenii Caucazului, eroul popular al popoarelor nord agricole, apărător împotriva tilharilor, luptător contra demonilor și păgînilor. Lazarev amintește rolul decisiv avut de cavalerie în sistemul de apărare al granițelor Bizanțului și în Rusia, fapt ce a determinat popularitatea imaginii lui Gheorghe pe cal.

Lupta călărețului cu balaurul, deci ciocnirea binelui cu răul, era o temă răspândită în tot Orientul antic iar imagini ale împăraților călări, fie triumfători în timpul unei ceremonii solemne, fie zdrobind un barbar sau un șarpe, erau cunoscute în iconografia imperială a Bizanțului, în secolele IV—VI⁷⁰, și au existat și în arta romană⁷¹.

În arta bizantină, în sensul strict al cuvîntului, imaginea lui Gheorghe cu balaurul se întâlnește mai rar. Bizantinii, care aveau o cunoscută rezervă față de subiectele apocrif, preferau reprezentarea lui Gheorghe războinic pedestru sau pe cal dar fără blaur. Totuși, drapelele bizantine poartă imaginile lui Gheorghe pe cal și Gheorghe cu balaurul, deci biruitor, marele mucenic fiind protectorul împăratului și al armatei⁷².

Teodor este unul dintre sfinții cei mai importanți ai bisericii ortodoxe. În textele literare apare dedublat, din secolul al XI-lea, în două personaje : Tiron, simplu soldat și Stratilat, general, patron al armatei bizantine⁷³. Cultul său a fost foarte răspândit în Orient și introdus, prin soldații

⁶³ G. Schlumberger, *Un empereur byzantin au dixième siècle, Nicéphore Phocas*, Paris, 1890, p. 67, 90—91. Înaintea ultimului atac împotriva arabilor din Creta, împăratul își incuraja oștenii și-i asigura că vor primi ajutorul divin pentru a învinge pe dușmani. Sugestionați de cuvintele viteazului general, soldații au privit spre cer și au « văzut-o » pe Maica Domnului binecuvîntîndu-i, stînd pe tron înconjurată de toți sfinții militari, protectori ai armatei imperiale, călări pe cai albi (p. 90—91).

⁶⁴ Idem, *L'Épopée Byzantine à la fin du dixième siècle*, Paris, 1896, p. 144—146.

⁶⁵ Idem, *Un empereur...*, p. 415—416 și *L'Épopée*, p. 309.

⁶⁶ V. N. Lazarev, *op. cit.*, p. 200.

⁶⁷ Psaltirea lui Vasile al II-lea (Cod. Marc. 17), A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris, 1936, p. 86—87, pl. XXIII, 1.

⁶⁸ V. N. Lazarev, *op. cit.*, p. 199—201.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 203, cu bibliografia respectivă.

⁷⁰ A. Grabar, *op. cit.*, p. 43—50.

⁷¹ E. Mâle, *L'Art religieux du XII^e siècle en France, étude sur les origines de l'iconographie du moyen-âge*, Paris, 1924, p. 248—250.

⁷² V. N. Lazarev, *op. cit.*, p. 199, p. 206—207.

⁷³ H. Delehay, *op. cit.*, p. 11—39.

greci, la Brindisi, unde era invocat să aducă ploaia, la Roma și la Veneția, unde a fost primul patron al bisericii San Marco⁷⁴.

Teodor Tiron a fost soldat în armata romană în timpul persecuțiilor împăratului Maximian. Grigorie din Nisa, în ziua serbării sfintului, rostea un panegiric la mormintul lui, amintindu-le creștinilor că prin mijlocirea lui Teodor Tiron a scăpat țara de năvălirile sciților care devastaseră toate provinciile vecine⁷⁵.

Teodor Stratilat a fost general al trupelor lui Licinius. Printre minunile săvârșite de el, alături de ajutorul dat împăratului Ioan I Tzimiskes, figurează și o minune cu omorirea balaurului care amenința orașul Evhait. O întâmplare similară este pomenită și în viața lui Teodor Tiron, dar numai într-o singură variantă a legendei vieții lui, apărută, probabil, mai târziu⁷⁶.

În picturile transilvănene imaginile sfintului Teodor nu sînt însoțite de inscripții mai explicite care să ne lămurească asupra identității lui exacte. Figurat călare sau în picioare el este numit simplu — Teodor. Stratilat sau Tiron? Se pare că pentru societatea transilvăneană acest lucru era mai puțin important. Popularitatea lui se datora calităților războinice pe care le întruneau în egală măsură amindoi Teodorii, iconografic apropiindu-se de prototipul oriental dinaintea dedublării sfintului.

Cele mai vechi reprezentări ale sfinților Teodor și Gheorghe călări se întîlnesc în picturile bisericilor rupestre din Cappadocia⁷⁷. Clasa feudalilor din Asia Mică furniza o importantă parte din efectivul de comandă al armatei bizantine, ceea ce făcea lesne de înțeles popularitatea sfinților călări în Cappadocia, unde aristocrația locală îi considera pe Teodor și Gheorghe patronii ei, în timp ce reprezentanții monahismului, la fel ca în Italia de sud, vedeau în Gheorghe, omoritorul de balaur, simbolul triumfului credinței creștine asupra păgînismului și ereziilor. Aproximarea dintre acești doi sfinți « războinici » confirmă ipoteza conform căreia unul a servit drept prototip pentru celălalt⁷⁸.

Atît Gheorghe cît și Teodor se bucurau de o venerație deosebită în Georgia. Ei sînt adesea reprezentați împreună, pe cai, în pictura bisericilor din secolele XI—XIV⁷⁹.

În Georgia, cultul sfintului Gheorghe are un caracter special. El a fost adoptat în locul cultului celei mai importante zeități păgîne a georgienilor — Luna. Din viața sfintului au fost alese spre a fi ilustrate îndeosebi minunile lui, cea mai răspîdită fiind și aici minunea cu balaurul. Georgienii au preferat însă episodul imblinzirii șarpelui, celui omorîrii lui, îmbogățind scena cu mai multe personaje și elemente anecdotice. Independent însă, în compoziții mari plasate în locurile cele mai vizibile, au fost pictați călări Gheorghe și Teodor triumfători⁸⁰. Svanetia — regiune mai izolată, în care tradițiile locale erau foarte puternice iar controlul bisericii era mai puțin sever, cu ctitori care, asemenea cnezilor transilvăneni, erau de cele mai multe ori locuitori ai satelor, tributari obiceiurilor și gusturilor populare — a contribuit la soluționarea iconografiei unor scene inspirate din viața lui Gheorghe. Sfinții militari Gheorghe, Teodor, Dimitrie, și în special primul, erau pentru svanii recunoscuți ca îndrîjiți războinici, tipuri de eroi ideali. În biserici mici cu o singură navă, Gheorghe și Teodor călări, primul învingîndu-l pe Dioclețian, cel de-al doilea omorînd balaurul, fie într-o compoziție unică, zugrăviți simetric față-n față, fie izolați, însoțiți uneori și de Dimitrie călare, domină ansamblurile murale, ocupînd zona inferioară a pereților⁸¹.

Dealtfel, Gheorghe, Teodor și Dimitrie pedestri sînt aproape nelipsiți din decorația murală a bisericilor bizantine sau de influență bizantină, de obicei imaginile lor fiind însoțite și de alte figuri de sfinți militari. Cînd însă, din diferite motive, numărul sfinților războinici e limitat, cei trei mari martiri amintiți sînt cei preferați⁸². Foarte sugestivă este, în acest sens, compoziția din ansamblul pictat în biserica Fecioarei Odighitria din Spilies (secolul al XIV-lea)⁸³. Aici Gheorghe, Teodor Stratilat, Teodor Tiron și Dimitrie sînt figurați stînd cu picioarele pe un balaur în care Teodor Strati-

⁷⁴ L. Réau, *op. cit.*, III, Paris 1959, p. 1253—1255.

⁷⁵ G. Timuș, *op. cit.*, p. 798—800.

⁷⁶ H. Delehay, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁷ G. Jorphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925—1942, I, p. 482, 608, pl. 135, 1; II, p. 322, pl. 187, 2; 189, 2.

⁷⁸ V. N. Lazarev, *op. cit.*, p. 205—206.

⁷⁹ Idem, *Storia della pittura bizantina*, p. 220.

⁸⁰ Ecaterina Privalova, *Pavnissi*, Tbilisi, 1977, p. 62—141.

⁸¹ A. Volskaia, *Les écoles de peinture de la Géorgie médiévale*, în *II^e Symposium International sur l'Art Géorgien*, Tbilisi,

1977; N. Aladaşvili, G. Alibegashvili, A. Volskaia, *Rospisi hudojnika Teodore v verkhnei Svanetii*, Tbilisi, 1966; Nicole Thierry, *Notes d'un voyage archéologique en haute-Svanétie, (Géorgie)*, în *Bedi Kartlisa, revue de Kartvélogie*, XXXVII, Paris, 1979, p. 133—179.

⁸² De exemplu, în pictura bisericii de lângă satul Berende (Elka Bakalova, *op. cit.*, p. 47, fig. 56—58).

⁸³ Tania Velmans, *Deux églises byzantines du début du XIV^e siècle en Eubée*, în *Cahiers archéologiques*, XVIII, 1968, p. 210.

lat își sfinge lancea. Toți cei patru martiri sînt uniți sub semnul războinic și învingător al Stratilatului și au la picioare monstrul învins prin forța lor miraculoasă.

Dimitrie, unul dintre marii martiri ai bisericii grecești, patronul Salonicului, a fost martirizat în timpul împăratului Maximian. Împăratul îi incredințase cetatea pentru a-i omori pe creștini. Mărturisindu-și credința, Dimitrie devine pentru Salonic un al doilea apostol Pavel. Printre minunile săvîrșite după moartea sa, Dimitrie salvează cetatea de foamete, de barbari și eliberează pe mulți din robie. Împăratul Mihail al IV-lea îi atribuia sfintului victoria sa asupra bulgarilor⁸⁴. În biserica Sf. Apostoli din Salonic, în pictura nartexului (secolul al XIV-lea), o scenă ilustrează apărarea orașului de către patronul său. Salonicul este simbolizat de o femeie tînă amenințată de barbari⁸⁵.

Dimitrie constituie un exemplu semnificativ de evoluție, sau mai exact de apariție a caracterului războinic la un mucenic. În primele scrieri ce cuprindeau viața lui el nu era considerat războinic, pentru ca în final să devină nu numai un mare luptător⁸⁶ ci să fie înzestrat cu epitete caracteristice : « mare voievod » sau « mare duka »⁸⁷.

Revenind la pictura din ctitoriile românești de zid din Transilvania, constatăm prezența a două tipuri de sfinți militari : pedestri și călări, cu predominarea clară a celor din urmă.

Reprezentările mucenicilor « soldați » în picioare sînt, așa cum s-a văzut și din exemplele amintite, aproape nelipsite din pictura bizantină sau de influență bizantină. În frescele transilvănene însă prezența lor este destul de limitată. Ele apar la Rîmeț și Densuș și poate au existat în ansamblul, astăzi dispărut, de la Ostrov⁸⁸.

Nu ni se pare întimplător faptul că sfinții militari în picioare au fost zugrăviți, se pare, pentru prima dată în Transilvania, într-o biserică de mănăstire. Apariția lor călare în *Deisis*-ul din pictura pronaosului bisericii mănăstirii Rîmeț ar fi fost mai greu de închipuit. Pentru un program iconografic monastic era deja tulburătoare garda militară a *Rugăciunii*, așa încît devenea obligatorie accentuarea « muceniei » sfinților în cauză prin figurarea lor în picioare, în atitudini pașnice, liniștiți și sobri, în inscripții specificindu-li-se calitatea de mucenic, fapt nemaîntîlnit în alte cazuri în pictura transilvăneană. Sfinții din registrul inferior nu sînt incluși direct *Rugăciunii* dar sînt implicați ei și o susțin. Mai puțin obișnuită, dar nu « surprinzătoare »⁸⁹, prezența ierarhilor în pictura pronaosului ni se pare explicabilă într-un ansamblu mural monastic⁹⁰. Așa cum pronaosul constituia « intrarea » înspre spațiul naosului rezervat oficeriei unei părți a Liturghiei, imaginile sfinților părinți ai bisericii simbolizau, la Rîmeț, « intrarea » în adevărata credință creștină, formulată și apărută de ei în cadrul sinoadelor ecumenice figurate de obicei în pronaos. Ioan Gură de Aur și alături de el Vasile cel Mare (ВАСИЛИЕ ВЕЛИКИЙ) și Atanasie cel Mare (?) (...ВЕЛИКИЙ), zugrăviți pe laturile de nord și sud ale deschiderii dintre naos și pronaos, erau, pentru călugări, reprezentanți iluștri ai idealului ascetic de viață. Ioan Gură de Aur, care în tinerețe practicase ascetismul și care își închinase viața activității spirituale, combaterii ereziilor și ajutorării săracilor, a fost considerat reprezentantul tipic al idealului ascetic al epocii sale. Vasile cel Mare, în calitate de călugăr, militase pentru viața monahală ca ideal de viață comunitară care nu trebuia să excludă însă « bucuria muncii intelectuale și a cunoașterii teologice ». El a fost « primul mare reprezentant al idealului de preot-călugăr și episcop-călugăr » și a contribuit la răspîndirea adevăratei ortodoxii în Cappadocia. Atanasie, puternic adversar al ereziei lui Arie, a fost considerat « stilp al Bisericii », « prin care Dumnezeu, într-un moment dintre

⁸⁴ *Viețile sfinților*, București, 1902, p. 690—716 ; L. Réau, *op. cit.*, p. 372.

⁸⁵ V. N. Lazarev, *op. cit.*, p. 384.

⁸⁶ P. Delehayce, *op. cit.*, p. 112—117.

⁸⁷ A. Grabar, *La peinture...*, p. 300, 310.

⁸⁸ Biserica din Ostrov, după cum reiese din icoana de hram — singurul fragment din ansamblul mural ce o decora care s-a mai păstrat — a fost pictată de meșterul care a lucrat la Densuș — zugravul Ștefan — (a se vedea și V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 758 ; V. Drăguț, *op. cit.*, p. 52) fapt ce face posibilă presupunerea că în ambele biserici au existat aceleași tipuri de sfinți. Evident nu putem exclude ipoteza conform căreia sfinții militari în picioare ar fi putut fi zugrăviți, fie izolați, fie în grup, și în alte monumente azi dispărute, dar același lucru se poate afirma și despre « războinicii »

călări. Biserica Schimbarea la față de la Riu de Mori (sfîrșitul secolului al XIV-lea), de exemplu, nu mai păstrează decît foarte puțin din decorația pictată a naosului (fragmente din partea a doua a Imnului Acatist, semnalate pentru prima dată în literatura de specialitate, în studiul nostru *Le programme...* p. 101, n. 26, pl. II). Putem presupune că zugravul a inclus în programul iconografic și sfinți militari, dar distrugerea frescelor nu mai face posibilă decît formularea unei ipoteze în acest sens.

⁸⁹ V. Drăguț, *op. cit.*, p. 62.

⁹⁰ Vasile cel Mare, Ioan Gură de Aur și Grigore Bogoslov apar și în pictura pronaosului bisericii mănăstirii Tismana (Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura murală...*, p. 37, pl. 16).

cele mai critice, a protejat și conservat credința ortodoxă ». Episcopul Alexandriei era susținătorul idealului ascetic în care vedea conturându-se o lume « fondată pe Iisus Hristos și doctrina ortodoxă »⁹¹. Alături de aceste trei mari personalități își găsea în mod firesc locul și Nicolae, sfânt episcop pe care tradiția ortodoxă îl considera participant la sinodul de la Niceea, unde cu violență s-ar fi ridicat împotriva lui Arie pălmundu-l în public⁹². Dealtfel, cultul sfântului Nicolae era răspândit în Transilvania. Nicolae era patronul bisericilor de la Densuș și Ribîța și este prezent în pictura naosului bisericii din Strei alături de cei 40 soldați martiri de la Sevastia⁹³.

S-ar putea spune că pentru un lăcaș monastic ar fi fost mai indicată zugrăvirea, în registrul inferior al pronaosului, a sfinților călugări și anahoreți, a celor mai reprezentative figuri ale monahismului oriental, dar nu este exclus ca aceștia să fi fost prezenți pe ceilalți pereți. Oricum, doi sfinți cuvioși au fost pictați, în bust, pe intradosul arcului dintre naos și pronaos, deasupra figurilor lui Vasile cel Mare și Atanasie (?).

Sfinții ierarhi, pe lângă faptul că erau adepți ai unui ideal ascetic de viață, erau apărători iluștri ai credinței ortodoxe și, în consecință, dușmani ai ereziilor. Credem că și pentru aceste calități au fost scoși în pronaos și implicați *Rugăciunii*. Călugării de la Rimeț se dovedeau, astfel, adepți ai idealului de viață monahală promovat de Vasile cel Mare, de vreme ce nu se mulțumeau numai cu o viață contemplativă ci luptau pentru o idee și nu se sfiau să acorde sfinților militari rolul de intercesori, alături de Maria și Ioan, în Rugăciunea lor către Iisus. De aceea, considerăm că *Deisis*-ul, explicat tocmai prin prezența ierarhilor adepți ai « ortodoxiei niceene », avea ca scop obținerea sprijinului divin în lupta pe care comunitatea monahală o avea de dus împotriva ereziilor. Căci, ne aflăm exact în perioada în care în sudul Transilvaniei, în Banat și nordul Olteniei, prezența unor doctrine heterodoxe contribuia la interpretarea eretică a dogmei ortodoxe. Împotriva acestor doctrine activa ferm, în Țara Românească, călugărul misionar ortodox Nicodim. Propaganda lui anticatolică⁹⁴, ca și activitatea dusă de Nicodim « în slujba triumfului „adevăratei ortodoxii” », lupta împotriva ereziilor locale și a bogomilismului care, în secolul al XIV-lea, se difuzase larg în rindul populației din sud-estul Europei⁹⁵ erau activități care nu puteau rămâne fără ecou în Transilvania. Aceasta cu atât mai mult cu cât Tismana constituia un « organism de legătură sub forma propagandei ortodoxe între voievodul Țării Românești și cnezii români de peste munți »⁹⁶. Dar putem extinde această idee, considerind ctitoria lui Nicodim și un « organism de legătură » între călugării din cele două țări vecine. În sudul Ardealului existau comunități balcanice cu caracter bogomilic create prin emigrarea ereticilor prigonți în Bulgaria și Serbia⁹⁷. Or, într-o regiune în care biserica catolică încerca să se impună cu orice preț, pătrunderea ereziilor devenea un pericol major iar lupta pentru păstrarea nealterată a credinței ortodoxe putea să ia formele cele mai variate⁹⁸. În aceste condiții apare justificat gestul călugărilor de la Rimeț care, prin Rugăciunea lor către Iisus, se dovedesc a fi elemente active pregătite să apere credința ortodoxă pe orice cale, așa cum au făcut-o și intercesorii lor din *Deisis* — sfinții militari.

⁹¹ Hans von Campenhausen, *Les Pères grecs*, Paris, 1963, p. 97—113 (Atanasie), p. 115—135 (Vasile cel Mare), p. 187—207 (Ioan Gură de Aur), pentru citate p. 121, 123, 110, 113.

⁹² S. Ulea, *op. cit.*, p. 48, n. 38.

⁹³ Ecaterina Cincheza-Buculei, *Pictura murală în ctitoriile românești din Transilvania (secolele XIV—XV)*, lucrare predată în manuscris direcției Institutului de istoria artei și Academiei de Științe Sociale și Politice, în anul 1977. Revenim acum și asupra altor identificări noi, mai importante, pe care le-am semnalat în lucrarea amintită întrucât nepublicarea ei, până în prezent, a făcut posibilă circulația lor numai într-un cerc foarte restrâns. Astfel, în pictura bisericii din Sintă Mărie Orlea am întregit ciclul Copilăriei Fecioarei cu trei scene: *Anunțarea lui Ioachim*, *Anunțarea Anei*, *Ofrandele refuzate*, iar ciclul Patimilor, cu două: *Drumul crucii* și *Cobortrea de pe cruce* (ultima fusese identificată și de I. D. Ștefănescu dar pusă sub semnul între-

bării de V. Drăguț).

⁹⁴ E. Lăzărescu, *Nicodim de la Tismana și rolul său în cultura veche românească, I (până la 1385)*, în *Romanoslavica*, XI, 1965, p. 237—285.

⁹⁵ R. Theodorescu, *Bizanț, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale românești (secolele X—XIV)*, București, 1974, p. 245—256.

⁹⁶ E. Lăzărescu, *op. cit.*, p. 277, n. 2.

⁹⁷ R. Theodorescu, *op. cit.*, p. 248; A. Balotă, *Bogomilismul și cultura maselor populare din Bulgaria și țările române*, în *Romanoslavica*, X, 1964, p. 19—71.

⁹⁸ Ecaterina Cincheza-Buculei, *Le Programme...*, p. 81—91.

În ansamblul mural de la Densuș Gheorghe, Teodor, Dimitrie, Nestor și Procopie, după cum am mai arătat, nu se îndepărtează prea mult de reprezentările aceluiași sfinți din pictura bizantină, păstrându-și atributele și vestimentația tradițională. Spre deosebire de imaginile corespondenților lor de la Rimeț, aici sfinții militri și-au recăpătat toate armele și au devenit dinamici. De la tipul mucenicului « soldat » creat în cercurile monahale s-a trecut la tipul sfințului « războinic »⁹⁹. Prin materialitatea, prospețimea, viața care se degajă din figurile lor, trăsături străine prototipurilor bizantine, meșterul Ștefan, autorul frescelor din absida și de pe perețele de răsărit al naosului bisericii din Densuș, se dovedește a fi un zugrav local, mai puțin receptiv la modelele pe care i le-ar fi putut oferi picturile din biserica Sfintul Nicolae de la Curtea de Argeș, așa cum s-a crezut pînă acum¹⁰⁰, dar fidel, în schimb, unui ideal ce corespundea mediului ortodox transilvănean căruia îi aparținea atît el cît și ctitorul.

Paralel cu utilizarea tipului iconografic al sfinților militari pedestri, în pictura transilvăneană au evoluat și tipurile călări, care au predominat înlocuindu-i pe ceilalți. Din ansamblurile murale aflate în ctitoriile românești din Transilvania lipsește friza inferioară cu sfinți în picioare. Ea a fost înlocuită cu un registru compus din scene alternînd cu figuri izolate, în picioare sau în bust. Criteriul riguros stabilit în erminii, conform căruia fiecare compoziție și sfinț își afla locul bine stabilit în cadrul programului iconografic al frescelor ce decorau o biserică ortodoxă, aici nu mai funcționează cu strictețe. Sfinții militari călări nu-i înlocuiesc în spațiu pe cei pedestri, neocupînd întotdeauna zona inferioară a pereților naosului. La Leșnic ei își găsesc locul în registrul superior, la nord, iar la Streisengeorgiu pătrund în absida altarului, tulburînd radical decorația atît de fixă a acestei părți a unui lăcaș de cult.

Prezența sfinților « războinici » la Streisengeorgiu, și indirect în celelalte ansambluri murale transilvănene, a fost explicată, ipotetic, de V. Drăguț, ca o influență venită din zona sudică a Italiei, prin intermediul călugărilor basilieni care au putut ajunge la noi în primele decenii ale secolului al XIII-lea, dar, adaugă autorul, această soluție « deși verosimilă, nu este întrutotul conformă cu adevărul istoric »¹⁰¹.

Nu vom zăbovi asupra acestei explicații și nici nu vom încerca să stabilim o altă, întrucît în stadiul actual al cercetărilor noastre, oricare ar fi soluția pentru care am opta, ne-am afla tot în domeniul ipotezelor. Semnalăm însă diferența care există între modul de abordare a tematicii « militare » în pictura bisericilor din sudul Italiei și cea din Transilvania și apropierea care se poate stabili, în acest domeniu, între pictura transilvăneană și cea cretană.

În ctitoriile rupestre se întîlnește, în primul rînd, prezența frecventă a sfintului Gheorghe ucigînd balaurul (fig. 14) — imagine răspîndită în toată lumea creștină și pe care călugării au utili-



Fig. 13. — Amuleta de la Sălacea (reproducere după V. Vătășianu).

⁹⁹ În Transilvania tipul sfintului militar în picioare exista în secolele XI—XII dar nu în pictură. Dovada acestui fapt și a importanței ce li se acorda « războinicilor » ca apărători, probabil, în primul rînd, ai luptătorilor, este amuleta din bronz de la Sălacea, « obiect cu caracter specific bizantin » (fig. 13) (V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 171, fig. 151).

¹⁰⁰ V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 757—758; V. Drăguț, *op. cit.*, p. 53. Acești autori consideră că pictura registrelor inferioare

din naos nu aparține zugravului Ștefan, dar retușurile tirzii efectuate la sfinții din registrul cu busturi aflat deasupra sfinților militari nu împiedică stabilirea identității de stil între aceștia din urmă, sfinții din registrul superior și cei din absida altarului.

¹⁰¹ V. Drăguț, *Streisengeorgiu...*, p. 42, cu bibliografia respectivă (n. 14—16).



Fig. 14. — Biserica Sfintul Nicolae (Mottola). Sfintul Gheorghe (reproducere după Cosimo Damiano Fonesca).

zat-o ca simbol al victoriei adevăratei credințe împotriva ereziilor — și mai rar ceilalți sfinți militari. Sfintul Teodor călare înfruntând șarpele apare într-o singură biserică iar Dimitrie pedestru în două ansambluri murale¹⁰². Compozițiile de « războinici » călări perechi, prezente în pictura cappadociană și în Transilvania, nu se cunosc în Italia de sud.

În Cappadocia, în afară de Gheorghe, cu sau fără balaur, reprezentat singur, a fost adesea pictată perechea Gheorghe-Teodor omorînd un monstru, compoziție simetrică însă, cu cei doi călăreți față în față¹⁰³ (fig. 15), și imaginea sfintului Eustatie, întâlnită în Italia dar necunoscută în Transilvania.

În Creta¹⁰⁴, în schimb, deci într-un context istoric asemănător celui din Transilvania, constatăm existența sfinților ecveștri izolați și a compozițiilor perechi similare cu cele din ctitoriile românești. Sfintul Gheorghe este patronul cel mai răspândit, lui fiindu-i dedicate treizeci de biserici din insulă, lui Dimitrie i s-au închinat patru iar sfinților Teodori, trei. Este firesc deci ca fie și numai în decorația murală a acestor monumente « tematica militară » să fie din plin reprezentată. Dar ea nu se limitează numai la acestea. În bisericile Fecioarei din Platania (secolele XIV—XV) și din Skafi-Prodrumi (1347)¹⁰⁵, sfinții militari călări perechi — Gheorghe și Dimitrie — constituie un grup unitar asemenea cu cel al călăreților de la Leșnic și Crișcior (fig. 16, 17). La Platania Gheorghe, pe cal alb, ține în mina dreaptă lancia și e urmat de Dimitrie cu spada ridicată, călare pe un cal galben. Amindoi sînt în armuri bogat ornamentate, au scuturi pe umărul stîng, sînt așezați frontal în așa prezentînd, în mod solemn, armele¹⁰⁶.

¹⁰² Cosimo Damiano Fonesca, *Civilizația rupestre în Terra Jonica*, Milano, 1970, p. 58—59, 78, 90, fig. 57, 58, 59, p. 108, 166, 172, 182, 183, 186, fig. 172, p. 201, fig. 188, pl. 11, p. 206, 212.

¹⁰³ G. Jerphanion, *op. cit.*, I, p. 482, 608, pl. 135,1; II, 322, 373.

¹⁰⁴ K. Kalokyris, *The Byzantine Wall Paintings of Crete*, New York, 1973.

¹⁰⁵ *Ibidem*, C 24, BW 110, 111.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 141, 147 — autorul mai semnalează și prezența sfinților Teodor și Procopie călări.



Fig. 15. — Capela 28. Göreme. Sfinții Gheorghe și Teodor (reproducere după G. Jerphanion).

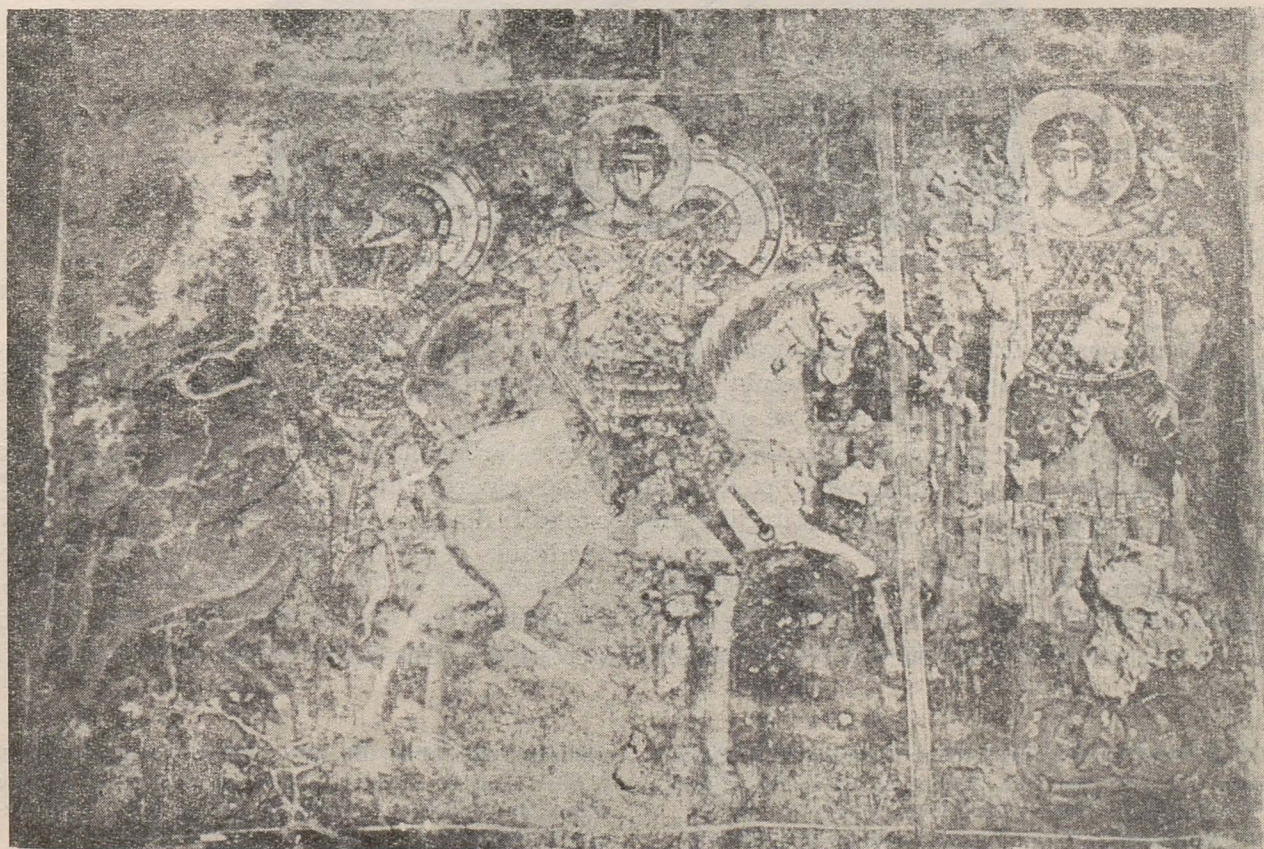


Fig. 16. — Biserica Maicii Domnului din Platania. Sfinții Gheorghe și Dimitrie (reproducere după K. Kalokyris).



Fig. 17. — Biserica Maicii Domnului din Skafi-Prodromi. Sfinții Gheorghe și Dimitrie (reproducere după K. Kalokyris).

O compoziție foarte puțin modificată față de modelele transilvănene apare și în decorația murală a bisericii din Dolna Kamenica (secolul al XIV-lea), cuprinzând figurile celor doi Teodori călări, și tot aici a fost zugrăvit și Dimitrie pe cal¹⁰⁷.

Toate aceste exemple demonstrează că, în urma cercetărilor mai recente, nu mai putem limita zona de răspândire a tipurilor iconografice de sfinți militari călări numai la Orient și Italia de sud¹⁰⁸, ele apărând destul de des în pictura ctitoriilor micilor feudali din secolele XIV—XV și în alte spații geografice. Indiferent pe ce cale au pătruns în Transilvania astfel de tipuri iconografice, important ni se pare faptul că au fost adoptate fără șovăire și transformate în elemente ce au devenit, în timp, specifice picturii din ctitoriile cnezilor români. De asemenea, este semnificativă preferința pentru cei mai importanți și mai venerați martiri ai bisericii creștine — Gheorghe, Teodor și Dimitrie. Toți

¹⁰⁷ Liliana Mavrodinova, *La Date des peintures de Dolna Kamenica et leur place dans l'histoire de la peinture bulgare*, în *Ars Hungarica*, (1969), 1972, p. 220, fig. 5.

¹⁰⁸ A. Grabar (*op. cit.*, p. 299) consideră că în afara de sfântul Gheorghe călare, care e cunoscut în pictura medie-

vală din toate țările, Dimitrie, Mercurie, Teodor Tiron și Teodor Stratilat ecvestri se întâlnesc foarte rar în afara Egiptului, Cappadociei și Italiei de sud, la rindul ei influențată de Orient.

trei cu calități deosebite, conducători de oști și apărători ai credinței, erau cei mai indicați sfinți aleși pentru a-i ocroti și ajuta atît pe ctitorii micilor biserici românești, ei înșiși războinici, cît și întreaga colectivitate românească din rîndul căreia făceau parte cnezii. Din frescele ce decorau bisericile lor nu puteau să lipsească reprezentările sfinților militari ca apărători direcți ai ctitorilor și ca intercesorii cei mai indicați pe lângă Iisus, purtători ai rugăciunilor cnezilor, ridicate împotriva dușmanului cu care nu puteau lupta direct, dar a cărui dominație o doreau înlăturată : regalitatea maghiară.

Această dorință era cu atît mai justificată cu cît dominația maghiară se făcea simțită și în viața religioasă a românilor, deci în domeniu cel mai adînc înrădăcinat în tradiție și cel mai aprig apărât de românii ortodocși, conștienți de faptul că o dată cu catolicizarea lor ar fi avut loc și fenomenul de maghiarizare, deci de pierdere a « naționalității ». Așa am explicat, într-un studiu anterior, mesajul ctitorului de la Leșnic¹⁰⁹, pornind de la tema *Deisis*, al cărei caracter militar era subliniat tocmai de prezența sfinților « războinici » călări. Revenim asupra conținutului de idei pe care pictura din ctitoria cnezului Dobre ni-l transmite, întrucît este cel mai clar « document », în acest sens, care s-a păstrat în Transilvania și care ne-a ajutat să înțelegem mobilul îndrîjitei activități, a cnezilor români, de construire și decorare a monumentelor de zid.

Reamintim că *Deisis*-ul este încadrat de imaginile sfintului Gheorghe omorînd balaurul « cu ajutorul îngerului Domnului » și a sfinților Dimitrie și Teodor călări. Identificarea lui Teodor a fost posibilă, așa cum am mai arătat, ca urmare a asemănării existente între această compoziție și cei doi « războinici » clar numiți Dimitrie și Teodor, în pictura bisericii din Crișcior. Dar un argument în plus ar putea fi și faptul că sfîrșitul inscripției ce cuprindea numele lor, la Leșnic, include noțiunea de pace (ⲙⲡⲣ(ⲙ)ⲟ ⲧⲣⲱⲩⲱⲩⲁⲓⲛⲁ), fapt care ne-a făcut să ne gîndim la panegiricul rostit în onoarea lui Teodor Tiron, de către Grigorie din Nisa, în ziua comemorării sfintului : « Ca un viteaz, apără-ne pre noi, ca un martir mijlocește pentru noi și ne adă pace <...>. Dacă ne trebuie o mijlocire mai puternică, împreună cu ceilalți martiri, rugați-vă pentru noi. Stăruiește pe lângă Petru, Pavel și Ion, ca să mijlocească pentru bisericile întemeiate de ei. Depărteze-se de la noi toate erezile ! »¹¹⁰. Or, Petru și Ion apar în *Deisis* ca intercesori, iar Pavel, al doilea patron al lăcașului, nu a fost neglijat nici el. Pe lângă faptul că a fost zugrăvit alături de Petru, lângă absida altarului, Pavel este indirect legat și de *Deisis*. Compoziția aflată sub *Rugăciune* și pe care am identificat-o inițial ca fiind o ilustrare a chinurilor iadului (7 femei deasupra flăcărilor), la o repetată și insistentă lectură, scena fiind foarte ștearsă, s-a dovedit a fi reprezentarea celor 7 păcate capitale — 4 femei (adulterul și degradarea sexuală) și 3 bărbați (bîrfa, hoția, calomnia) — chinuiți de șerpi și draci. Iar cum accentul este pus pe degradarea sexuală, tema ne trimite la posibila ei sursă literară — *Epistola Apostolului Pavel către romani*¹¹¹. Pandantul acestei scene, *Serafimii* zugrăviți sub *Răstignire* — simbolul suprem al jertfirii Mintuitorului pentru iertarea păcatelor oamenilor — făceau aluzie la cunoscuta Laudă a jertfei cînd se cîntă Trisaghionul. Or, exact asupra acestei jertfe insistă și Pavel în *Epistola* sa pomenită mai sus (6,3 —10), propovăduind salvarea, prin invocarea ajutorului divin, posibilă tocmai datorită morții lui Iisus pe cruce.

Atenția acordată, în pictura de la Leșnic, distincției între păcat, în general, și greșeala anume pentru iertarea căreia se făcea rugăciunea era o dovadă a faptului că Dobre, ctitorul bisericii, credea în această izbăvire. El se ruga în biserică sa nu numai pentru obținerea sprijinului Divinității, prin intermediul sfinților militari, pentru înfrîngerea dușmanului celui mai apropiat și mai periculos — regalitatea maghiară — ci și pentru iertarea « păcatelor » lui, după cum reiese din inscripția ce însoțește imaginea personajului care duce pe umăr un ostaș mort, imagine ce a fost inclusă *Judecătii de apoi* : « Oh, fratele meu cît de mult am suferit în țară străină pentru păcatele mele ». Caracterul tînguitor al inscripției ne-a determinat să nu considerăm figura ostașului mort ca o ilustrare a luptelor de apărare duse împotriva turcilor, așa cum s-a crezut¹¹², căci a muri în numele crucii în luptă cu otomanii era tocmai prilejul suprem pentru un creștin de a fi absolvit de păcate.

¹⁰⁹ Ecaterina Cincheza-Buculci, *Ansamblul de pictură de la Leșnic*, p. 45—57.

¹¹⁰ G. Timuș, *op. cit.*, p. 799.

¹¹¹ P. Mijović, *Personnification des sept pêchés mortels dans le Jugement Dernier à Sopoćani*, in *L'Art byzantin du*

XIII^e siècle, Symposium de Sopoćani, 1965, Beograd, 1967, p. 239—248.

¹¹² V. Drăguț, *Biserica din Leșnic*, in *SCIA*, X, 1963, 2, p. 423—433 ; idem, *Pictura murală...*, p. 26—29.

Numărîndu-se printre cnezii « fideli și credincioși » ai regelui, au fost, desigur, momente în care Dobre era obligat să săvîrșească « păcate » care nu-l lăsau indiferent, așa cum putea fi participarea lui la luptele de la Hindău, deci « în țară străină », împotriva celor de același neam și religie cu el. A lupta împotriva românilor moldoveni în cadrul unei ofensive a regatului maghiar dusă împotriva Moldovei și Țării Românești și prezentată de regii Ungariei tocmai ca « o misiune apostolică încredințată de papalitate în vederea convertirii „schismaticilor” la catolicism »¹¹³ însemna pentru Dobre a lupta împotriva propriului său ideal. Imaginea ostașului mort se referă deci, mai degrabă, la o persoană care și-a pierdut viața în acest război, și nu într-un război cu turcii constituind, în același timp, o aluzie la participarea ctitorului la lupta de la Hindău.

Am revenit asupra acestor idei nu numai pentru faptul că ne ajută la explicarea caracterului militar al *Rugăciunii* de la Leșnic, deci la înțelegerea prezenței sfinților « războinicilor » în pictura de aici și din alte ansambluri murale transilvănene, ci și pentru că mesajul cnezului Dobre, așa cum am încercat să-l punem în lumină și în studiul nostru anterior, a fost interpretat greșit de către unii cititori¹¹⁴. Or, acest mesaj ne lămurește exact starea de spirit existentă în Transilvania în acea vreme. Reacția lui Dobre împotriva propriei participări la lupta de la Hindău devine un simbol al *conștiinței românului ortodox* care era ctitorul bisericii din Leșnic, ceea ce este firește încă departe de a putea fi echivalat cu noțiunea de *conștiință națională*. Dar formarea conștiințelor naționale este un fenomen complex și de lungă durată, ce nu poate fi înțeles fără nuanțările impuse de către condițiile istorice proprii fiecărei țări și care, deși s-a încheiat în epoca modernă, este rezultatul acumulărilor continue a secolelor anterioare. Pentru români conștiința etnică, deși în forme difuze în veacul al XIV-lea, avea să joace un rol important pe tot parcursul secolelor următoare. Conștiința națională a românilor, ca și a altor popoare divizate, s-a maturizat subordonat condițiilor internaționale adverse care au determinat, dealtfel, caracterul militar al formelor și acțiunilor ei¹¹⁵. Existența celor două mari imperii — otoman și austro-ungar — au frînat mișcarea de eliberare a mai multor popoare din sud-estul Europei, dar nu au împiedicat crearea unei *conștiințe de neam*, care în evul mediu nu implica neapărat restructurarea relațiilor economice și sociale, așa cum nici *mișcările de eliberare* nu vizau formarea statului național. Ambele fenomene au stat însă la baza formării *conștiinței naționale* de mai târziu¹¹⁶.

Au fost remarcate atît poziția specifică a țărilor române în procesul de eliberare a sud-estului Europei cît și rolul pe care l-a avut conștiința originii comune în formarea conștiinței naționale la români¹¹⁷ și, adăugăm, nu trebuie ignorată specificitatea condițiilor istorice ale Transilvaniei față de celelalte două provincii românești și existența, pe lângă conștiința de neam sau de origine comună, a unei *conștiințe religioase* care în evul mediu avea, fără îndoială, un rol esențial. Românii transilvăneni au luptat neîncetat, pe parcursul mai multor secole, pentru apărarea religiei prin care, automat, își apărau « românitatea », și exemplele de mai târziu sînt grăitoare. În momentul în care au trecut la catolicism, o parte din cnezii români au fost asimilați prin maghiarizare nobilimii ungare. În aceste condiții, pentru cnezii care obțineau privilegiile de la rege sau voievod, dar le foloseau în sprijinul comunității în care trăiau, construind și decorînd biserici ortodoxe, singurul mijloc prin care puteau să-și declare crezul era limbajul cifrat al iconografiei. În fața unui dușman împotriva căruia nu puteau lupta în mod direct — regalitatea maghiară și papalitatea — ei nu-și pierdeau speranța în sprijinul divin și alegeau ca intercesori în Rugăciunile lor pe sfinții cei mai potriviți — sfinții militari.

¹¹³ *Istoria României*, II, p. 353.

¹¹⁴ V. Drăguț, *Streisingeorgiu*..., p. 40, n. 3, referindu-se la acest studiu afirmă că: « surprinde confuzia interpretărilor istorice iscate de ignorarea faptului că ideile de națiune și conștiință națională sînt realități care se cristalizează abia în secolele XVIII—XIX ».

¹¹⁵ E. Stănescu, *The Formation of the Romanian National Consciousness*, în *Revue des études sud-est européennes*, XVII, 1979, 4, p. 767—773.

¹¹⁶ Alex. Dușu, *Modèle heuristique et modèle historique*,

în *Revue des études sud-est européennes*, XVII, 1979, 4, p. 715—722.

¹¹⁷ V. Georgescu, *Conscience nationale et mouvements d'émancipation dans le contexte de la modernisation globale des sociétés sud-est européennes*, în *Revue des études sud-est européennes*, XVII, 1979, 4, p. 726—730. A se vedea în aceeași revistă și A. Pippidi, *Xénophobie, fidélité au passé. États sans nation*, p. 757—762 și D. Hurezeanu, *National Consciousness and Political Programme*, p. 723—726.

Toceam această conștiință — religioasă și de neam — asupra căreia ne-am oprit când am vorbit despre « conștiința românului ortodox » Dobre a constituit rădăcina prin care și-a tras seva întreg procesul ce a avut loc în timp și care a dus la « cristalizarea » conștiinței naționale.

În momentul pictării bisericii din Leșnic turcii nu pătrunseseră încă în Transilvania. Românii participă la luptele duse împotriva turcilor la Rovine și Nicopole, alături de Sigismund dar nu pentru apărarea Transilvaniei. Regele dorea o victorie împotriva otomanilor, conștient fiind că aceasta l-ar fi impus în lumea Occidentului și i-ar fi ușurat drumul spre tronul Imperiului romano-german. Dar și mai tirziu, când pericolul devine real, lupta antiotomană a transilvănenilor are un caracter diferit de cea a moldovenilor sau a românilor din Țara Românească. Lupta transilvănenilor sub conducerea lui Iancu de Hunedoara se inseria într-un program mai larg. Iancu era considerat conducătorul cel mai potrivit pentru un război de eliberare a tuturor popoarelor subjugate din Balcani și de alungare a turcilor din Europa, iar cind ofensiva lui a fost urmată de mișcarea de apărare, această mișcare a cuprins nu numai Transilvania, scopul ei fiind, în primul rînd, împiedicarea înaintării turcilor spre Europa¹¹⁸. O mărturie a faptului că dominația maghiară și nu turcii a fost principalul dușman al românilor transilvăneni este și Raportul arhimandritului grec Isaia către țarul Rusiei, din 1688. Deși tirziu, acest document ni se pare semnificativ intrucit conținutul lui poate fi adaptat, evident cu corecturile care se impun, și la o epocă anterioară : « Și dacă au ocupat armata împărătească și venețiană vreun oraș în Ungaria și în Morea, unde se află biserici ortodoxe, au început pe toate a le sili și întoarce la unie (Unire cu biserica latină, *n.n.*) sau a le prefăce în biserici catolice. Sub jugul turcilor cu toate că le e greu să trăiască, totuși în credință nu li se face nici o siluire și prigonire. <...> În Ardeal e mare supărare din pricina acestei siluiri a creștinilor la unie căci sub jugul turcesc aveau greutăți numai în dări, iar în credință nu le venea sila »¹¹⁹.

Un fenomen asemănător celui din Transilvania se petrecea în Creta, în aceeași perioadă, secolele XIV—XV. Aici biserica ortodoxă a jucat un rol continuu de « bastion » al opoziției pe plan religios și național împotriva latinilor (venețienii catolici)¹²⁰. În secolele XIV și XV, în iconografia picturilor murale cretane întîlnim teme similare cu cele din Transilvania, sfinții militari călări fiind și aici prezenți în număr mare. Mesajul ctitorului de la Leșnic își găsește și el un corespondent în conținutul de idei al picturilor ce decorează modesta biserică a Sfîntului Constantin din Kritsa (1355). Fondatorii ei, locuitori greci din partea locului, se rugau lui Iisus pentru eliberarea comunității grecești din insulă de sub dominație venețiană și reintegrarea ei în Imperiul bizantin. Căci în acea perioadă, pentru greci, pe prim plan al preocupărilor politice, ca inamic, stătea Republica venețiană și nu pericolul turcesc¹²¹.

K. Kalokyris pune întreaga decorație murală a bisericilor din insulă sub semnul reacției cretanilor ortodocși împotriva Bisericii catolice, deci a venețienilor ocupanți, și nu se sfiește să afirme că : « incontestabil, picturile murale erau mijlocul de expresie prin care conștiința națională a fost susținută și hrănită »¹²².

Acestei lupte pe care au dus-o și românii transilvăneni pentru păstrarea credinței strămoșești și implicit a « naționalității » lor, împotriva dominației maghiare și a Bisericii catolice, îi atribuim un rol esențial în formarea iconografiei picturilor transilvănene. Așa ne explicăm prezența sfinților militari în strînsă legătură cu tabloul votiv și tema *Deisis* la Leșnic, în continuarea portretelor ctitoricești la Crișcior sau în pandant cu ele la Strei și Ribița, precum și importanța acordată « războinicilor » care prin dimensiunile și forța ce o degajă domină micile ctitorii românești și insuflă celor ce intră în biserică nu numai un sentiment de speranță dar și de siguranță. Zugrăviți călări, mucenicii « soldați » sînt implicați direct într-o acțiune războinică și capătă aceeași valoare simbolică pe care o aveau și imaginile sfinților militari de pe steagurile bizantine. Tot

¹¹⁸ *Istoria României*, II, p. 388, 437.

¹¹⁹ S. Dragomir, *Contribuții privitoare la relațiile bisericii române cu Rusia în veacul XVII*, București, 1912, p. 58—59.

¹²⁰ D. Jacoby, *Les états latins en Roumanie : phénomènes sociaux et économiques (1204—1350 environ)*, în *XV^e Congrès international des études byzantines*, Athènes, 1976, *Rapports et co-rapports*, p. 26—32.

¹²¹ S. Ulea, *L'Origine iconographique du thème de la Cavalcade de l'empereur Constantin*, comunicare la Congresul Internațional de studii bizantine, București, 1971 ; *XIV^e Congrès international des études byzantines*, Bucarest 6—12 septembre 1971, *Résumés-communications*, p. 163—164.

¹²² K. Kalokyris, *op. cit.*, p. 179.

călări, Gheorghe, Dimitrie și Teodor în fruntea armatei cerești vin în ajutorul creștinilor, în timpul asediului Antiohiei (1098)¹²³ sau se află în primele rinduri ale Cavalcadei conduse de împăratul Constantin.

În pictura transilvăneană îl întâlnim pe Gheorghe și simplu pe cal — la Streisîngeorgiu și Strei — deci în secolul al XIV-lea, și omorînd balaurul — la Leșnic, Crișcior, Ribița — sfîrșitul veacului al XIV-lea și cel următor, evoluția tipului iconografic fiind, prin urmare, legată de cronologia monumentelor și explicabilă dacă se ține seama de faptul că legenda sfîntului s-a îmbogățit în timp, în contact cu creația populară — fenomen petrecut în toată lumea creștină și la care mediul rural al Transilvaniei nu putea să nu fie receptiv. Și totuși, în ilustrarea episodului cu balaurul, elementele anecdotice nu apar. La Leșnic, Gheorghe străpunge cu un gest hotărît gîtul balaurului aflat sub copitele calului. Accentul e pus numai pe acțiunea războinică a sfîntului. Nici un element nu amintește despre orașul aflat sub amenințarea monstrului și nici despre domnița salvată. Uciderea balaurului capătă valoare de simbol clar. Sfîntul Gheorghe omoară răul care, fie sub forma învrăjbirii politico-sociale, fie sub formă de erezie, amenință credința strămoșească a cetățeanului și implicit a colectivității românești din care făcea parte. La Crișcior, singurul element narativ prezent este domnița ce își acoperă ochii cu mîinile în fața spectacolului sîngeros din preajma ei. Ea ocupă însă un loc minor, în spatele calului, accentul fiind pus tot pe gestul războinic al călărețului. Lupta se dă sub semnul ingerului trimis în ajutor de Dumnezeu. Orașul, părinții tinerei femei nu și-au găsit locul în cadrul compoziției nici aici.

În alte zone geografice, sub influența legendei populare, Gheorghe capătă un aspect mai puțin războinic. El devine mai mult un vrăjitor care farmecă balaurul folosind numele lui Dumnezeu, iar monstrul îmblinzit o urmează docil pe domnița salvată spre porțile orașului, unde din turn privește părinții ei¹²⁴. Este de remarcat faptul că zugravii transilvăneni nu au adoptat scena astfel îmbogățită. Ei nu au inclus în compozițiile lor nici un element care să diminueze importanța gestului războinic al călărețului.

Tema principală a legendei omorîrii balaurului de către sfîntul Gheorghe a trecut, ca și la alte popoare, în basmele și poeziile populare din Banat și Transilvania. Fenomen firesc, dacă ținem seama de faptul că sub influența tradițiilor populare Gheorghe, a cărui sărbătoare era primăvara (23 aprilie), a devenit și patronul agricultorilor și crescătorilor de vite¹²⁵. În *Mineiul pe aprilie* tipărit de Andrei Șaguna în 1854 se spune, la vecernia mică : « Gheorghe, purtătorul de lumină, primăvara adevărului luminată a sosit și înnoiește natura », iar la vecernia mare : « Ca pe o stea mult luminoasă, ca pe un soare strălucit te știm, ca pe un fiu al zilei. Bine ai lucrat pămîntul cel înțeleșnit. Luminatul viteaz Gheorghe. Că astăzi primăvara cea înțeleghătoare a răsărit nouă, dînd flori cuvîntătoare. Pămînteasca bogăție de pe pămînt împărțindu-o tuturor. Iată rîndunea, una cea veselă, se împle de harul primăverii. Primăvara ni-a strălucit nouă, răsărit-a primăvara, veniți să ne deșteptăm »¹²⁶. Cu siguranță această scriere se bazează pe altele mai vechi și pe tradiții care, probabil, pot coborî pînă în veacurile XIV și XV, sugerîndu-ne o a doua cauză posibilă a adopției cultului lui Gheorghe în mediul rusticizat al Transilvaniei.

Simion Florea Marian atrage atenția asupra faptului că : « Sfîntul Gheorghe fiind cap al primăverii, e după credința poporului român <...> nu numai înverzitorul naturii și semănătorul tuturor semințelor <...> ci totodată și stîrpitorul balaurilor, adică acelor ființe, prin care sînt personificate iezările, mlaștinile, mocirlele »¹²⁷.

În literatura populară nu numai că s-au creat personaje și povești, plecîndu-se de la modelul sfîntului Gheorghe și de la minunea sa — Făt Frumos din basmul *Balaurul cu șapte capete*¹²⁸ —, dar a avut loc și o localizare — în Banat — a legendei mucenicului « războinic »¹²⁹.

Ceea ce ni se pare însă demn de reținut este modificarea de fond pe care a suferit-o uneori legenda sfîntului Gheorghe în poezia populară din Transilvania. Astfel, o variantă a baladei *Iovan*

¹²³ V. N. Lazarev, *Novii pamiatnik...*, p. 200.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 213—219.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ A. Marian Marienescu, *Poezii populare din Transilvania*, București, 1971, p. 233.

¹²⁷ S. F. Marian, *Sărbătorile la români*, III, București,

1901, p. 197—285, 198, 258.

¹²⁸ N. Cartoian, *Cărțile populare în literatura română*, București, II, 1974, p. 194—196.

¹²⁹ Prelucrarea minunii cu balaurul există și în literatura populară grecească, sirbească, bulgărească, localizarea ei fiind un fapt obișnuit în folclorul balcanic (*ibidem*, p. 197—200).

*Iorgovan și Șarpele negru*¹³⁰ ne povestește lupta voinicului cu monstrul, dar nu pentru salvarea unei fete ci pentru deschiderea drumurilor din Ardeal rămase inaccesibile din cauza balaurului pe care nimeni nu-l putuse ucide :

« Înălțatul împărat
Foarte greu s-a supărat,
Șerpe negru că-a puiat,
De i-a oprit drumurile,
I-a stricat potecile,
Și-a crescut dumbravele,
Și din grai așa grăia :
Cine în lume s-a afla

Să deschidă drumurile
Pe toate laturile
În cîmpia Ardealului,
La otarul Banatului,
Păn la poarta Hațegului,
Cît o fi, m-a pomeni,
Că bun dar i-oi dărui,
Din cetate jumătate
Și din sate-a treia parte ! »

Asemenea sfintului Gheorghe, Iovan pornește în întîmpinarea balaurului călare :

« Și murguțul l-a-nșelat,
Și pe el a-ncălecat,
Ca și vîntul a plecat,
.....
Și spre Ardeal că s-a grăbit !
.....

Și cureaua și alerga,
Și el, mări, ajungea
La otarul Banatului
Păn' la poarta Hațegului ! »

Lupta se dă fără martori și Iovan Iorgovan învinge fiara deschizînd drumurile :

« — Că am deschis drumurile :
Pe din toate laturile,
La otarul Banatului,
Păn' la poarta Hațegului ! »

A. M. Marienescu stabilește multe puncte comune între eroul legendar Iovan Iorgovan și sfintul Gheorghe. Nu ne putem opri asupra acestui aspect al problemei, el depășind cu mult subiectul studiului nostru, dar vom aminti totuși o singură constatare a autorului, și anume faptul că în Banat floarea de liliac se numește iorgovan, iorgovanul fiind, între arbuști, planta care înverzește și înfloarește printre primele, primăvara¹³¹. Florile de liliac fac parte și azi din ritualul sărbătoririi sfintului Gheorghe, în Banat împărțindu-se la biserică, în ziua de 23 aprilie, « iorgovan, liliac sau iliac »¹³².

Asemenea lui Gheorghe, sfintul Teodor a devenit și el personaj de legendă în folclorul transilvănean, sărbătorirea lui fiind legată tot de izbînda primăverii. În literatura populară din Ardeal, un loc special îl au caii lui « Sîn Teodor », meniți să-i pedepsească pe cei ce nu respectă datinile¹³³.

În societatea rurală a Transilvaniei, în care legendele și tradițiile erau adînc înrădăcinate, nu e de mirare răspîndirea cultului sfintului Gheorghe și marea popularitate de care acesta s-a bucurat. Zugravii, ca și ctitorii monumentelor de care ne-am ocupat, proveneau din rîndul obștei satești, fiind legați direct de ritualurile, obiceiurile și creația populară. Eroul desăvîrșit, care omoară răul ajutat de puterea divină, era pentru ei simbolul cel mai potrivit al idealurilor de libertate, a speranței că într-o zi, așa cum Gheorghe, Teodor și Dimitrie au venit în ajutorul altor creștini, îi vor ajuta și pe ei în transformarea idealului în realitate. Cnezii români, cu atribuțiile lor militare, aveau nevoie de protecția sfinților militari și în special de cea a sfintului Gheorghe, cel mai mare martir creștin și cel mai popular.

Așa cum în balada *Iovan Iorgovan și șarpele negru* eroul nu se luptă cu balaurul pentru salvarea unei fete și a unui oraș amenințat, ci pentru « deschiderea drumurilor » din Ardeal « păn' la poarta Hațegului », deci pentru eliberarea unei regiuni de sub influența malefică a monstrului, sfintul Gheorghe din pictura murală a bisericilor ardelene omoară răul care-i amenință pe locuitorii întregii

¹³⁰ A. M. Marienescu, *op. cit.*, p. 223—229.

¹³¹ *Ibidem*, p. 232.

¹³² S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 269.

¹³³ Idem, *op. cit.*, II, București, 1899, p. 33—93, 34, 41.

zone, accentul fiind pus fără excepție, în toate compozițiile ce ilustrează legenda, pe gestul lui războinic, pe victoria finală a luptei și nu pe elementele narative. Deși din epoci diferite, cele două exemple demonstrează existența unui mod de gândire comun unei colectivități care a trăit în același spațiu geografic și și-a transmis, de la o generație la alta, credințe și obiceiuri.

Legenda sfântului Gheorghe, modul în care a fost interpretată și ilustrată în pictura din micile ctitorii românești ca și imaginile celorlalți sfinți militari demonstrează, încă o dată, legătura ce se stabilește între apariția și evoluția unui tip iconografic și condițiile istorice concrete, viața comunității care adoptă o imagine sau alta, modelind-o, de cele mai multe ori, conform intereselor ei.

IMPLICATIONS SOCIALES ET POLITIQUES DANS L'ICONOGRAPHIE DE LA PEINTURE MÉDIÉVALE ROUMAINE DE TRANSYLVANIE AUX XIV^e—XV^e SIÈCLES. LES SAINTS MILITAIRES

RÉSUMÉ

Créée en des circonstances historiques spéciales, la peinture médiévale de Transylvanie eut sa propre destinée, différente de celle des ensembles muraux de Valachie et de Moldavie. Sous la dynastie d'Anjou, la noblesse patronnée par le roi et l'Eglise catholique exerça une politique d'abus et d'usurpation des droits des Roumains, quel que fût leur statut social. Nonobstant, et bien que la construction d'églises en maçonnerie fût interdite aux Roumains, tout le long des XIV^e et XV^e siècles, les knèzes roumains ont réussi à ériger sur leurs terres — en guise de récompense pour divers services rendus — des fondations orthodoxes de proportions modestes, décorées, de préférence, avec des fresques d'influence byzantine.

Dans le cadre de l'iconographie de ces peintures une importance particulière fut accordée aux saints militaires, présents en grand nombre et occupant — par rapport aux autres scènes et aux dimensions des églises — de larges surfaces, placés bien en vue — près des *Désis*, des tableaux votifs, à proximité de l'abside —, la préférence allant aux saints militaires à cheval — Georges, Théodore, Démètre — et surtout au premier, qui, ayant joui de la plus grande popularité, apparaît tantôt à cheval, tout simplement, tantôt engagé dans la lutte avec le dragon. En le représentant, les peintres transylvains ne s'arrêtaient pas aux éléments anecdotiques mais au geste guerrier du cavalier et à sa victoire finale sur le mal qui, sous la forme des haines politiques ou religieuses, menaçait la population roumaine de Transylvanie.

L'auteur présente, tour à tour, avec les justifications afférentes, les différents types iconographiques des saints militaires de la peinture transylvaine, établissant aussi les analogies et les différences entre les préférences marquées par les Roumains transylvains et celles manifestées par la peinture des monuments bulgares, serbes, grecs, géorgiens ou sud-italiens. Il souligne les similitudes, en premier lieu, avec la peinture crétoise, expliquant le phénomène par l'existence de circonstances ressemblantes dans les deux régions, où ceux qui érigeaient les églises priaient pour leur salut et celui des collectivités dont ils faisaient partie et qui subissaient une domination catholique étrangère, l'ennemi étant représenté par la République vénitienne, respectivement la royauté magyare, et non le péril ture.

Dans ces fresques, commandées par des gens d'armes, la présence des saints militaires à cheval — plus impliqués dans une action guerrière et plus à même de remplir le rôle d'intercesseurs auprès de Jésus, implorant une aide contre l'ennemi que les donateurs ne pouvaient combattre ouvertement mais dont ils souhaitaient être délivrés — n'était pas pour nous surprendre. En proie à ces déchirements, les Roumains orthodoxes de Transylvanie savaient défendre leurs sentiments national et religieux, conscients du fait qu'une fois attirés dans la sphère du catholicisme ils tomberaient sous l'influence hongroise en perdant leur nationalité.

GAVRIL URIC

Studiu paleografic

de SORIN ULEA

Prezentul studiu este un capitol din monografia la care lucrăm : Gavril Uric și școala sa. Gavril Uric este primul mare artist și om de cultură român cunoscut și, totodată, primul copist de manuscrise cu o grafie românească unanim recunoscută de specialiști, și în țară și peste hotare. Ce a fost înaintea lui, care și câte ar fi manuscrisele slave din anii și epocile anterioare ce vădesc, din punct de vedere paleografic, o specificitate românească incontestabilă, indiferent de gradul ei de coagulare, iată un domeniu rămas pînă astăzi perfect evaziv și conjectural. Așa stînd lucrurile, se înțelege ușor de ce o monografie dedicată lui Uric este nu numai necesară ci direct indispensabilă, și de ce o asemenea monografie e de trei ori importantă. Mai întîi e vorba de omul în sine și de opera sa. Căci prin însăși marea-i vechime o atare personalitate e de prim interes pentru istoria noastră națională, opera sa oferindu-ne măsura exactă a rafinamentului sensibilității estetice românești la 1400. Prin el însuși rafinamentul e un indiciu infailibil de vechime, și cel care ia în seamă simpla sa prezență e obligat să conchidă că cine era nou la 1400 nu era poporul român ci statalizarea românească, ceea ce este cu totul altceva. Căci numai un foarte lung recul în timp poate explica apariția unui artist de originalitatea și complexitatea mentală a lui Uric la numai cîteva decenii de la întemeierea statelor românești. Cînd se pune în discuție vechimea unui popor, indiferent care, dovezile vechimii sale biologice pe un teritoriu dat sînt, desigur, importante, însă dovezile vechimii sale cerebrale sînt hotărîtoare. Prin simplă autoritate a spiritului ele transcend controversile, rămînînd intangibile deasupra lor.

Alt aspect important al monografiei Gavril Uric e, firește, lunga posteritate a artistului. Căci din opera sa și din capacitățile sale de riguros educator a descins impunătoarea școală moldovenească de artă a cărții, cu o vechime neobișnuită : trei secole. E vorba desigur de faimoasele frontispicii geometrice, dar mai ales de frumoasa scriere a lui Uric, reluată, cu o fidelitate uimitoare de toți urmașii săi, fără excepție, și care a fost omologată, încă de specialiștii secolului XIX, ca un fenomen distinct în caligrafia medievală : *scrierea moldovenească*. E vorba, apoi, de miniaturile ce decorează cel mai celebru dintre manuscrisele ce ni s-au păstrat de la Uric, miniaturi ce-i reprezintă pe cei patru evangheliști și care au fost reproduse cu aceeași fidelitate de urmașii săi pînă în vremea lui Petru Rareș. Dar acestor elemente ale posterității lui Uric, de mult cunoscute istoricilor, am adăugat noi înșine, nu foarte recent, unul nou : nu numai artiștii cărții au reluat întocmai, ca modele, miniaturile fundatorului de școală, ci și pictorii de biserici, pînă în aceeași epocă a lui Petru Rareș. Constatarea noastră ne-a dat, bineînțeles, un argument și un imbold în plus în efortul descoperirii și reconstituirii școlii locale, românești, de pictură murală din Moldova veacului XV*, pictura interioară și exterioară a secolului XVI nemai-apărînd decît ca evoluția firească a școlii din secolul anterior.

* Sorin Ulea, *Gavril ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești. Introducere la studiul picturii moldovenești din epoca lui Ștefan cel Mare*. Acest studiu a fost redactat și înaintat spre publicare în primăvara anului 1957 spre a apărea, în același an, în volumul *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, volum ce urma să comemoreze 450 de ani de la urcarea pe tron a marelui domn. Acest

volum a apărut abia în 1964, studiul nostru aflîndu-se la paginile 419—461 ; idem, capitolul privitor la pictura moldovenească din vremea lui Ștefan cel Mare, înaintat spre publicare în 1960, dar apărut în 1969, în lucrarea colectivă *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, p. 348—360 și 380—381.

Dar extinderea inevitabilă a interesului nostru asupra tuturor formelor de artă moldovenească ne-a dus cu timpul la surprinderea unui al doilea element necunoscut al posterității lui Uric, pe care încă nu l-am publicat, dar care-și va găsi locul ce i se cuvine în monografia noastră. E vorba de faptul că elegantele litere ale inscripțiilor din pisanii, de pe pietrele de mormint, din pictura murală, de pe broderii și de pe obiectele de orfevrărie și de lemn descind direct din literele de titlu ale manuscriselor lui Uric și ale școlii sale. Formele speciale ale grafiei realizate de Uric la 1400 vor deveni, astfel, un remarcabil liant ce va contribui la sublinierea caracterului unitar al acestui fenomen foarte personal care e arta moldovenească a evului mediu, în ansamblul ei, și mai ales cea din secolele mari: XV—XVI.

În sfârșit, e locul să subliniem că dacă miniaturile lui Uric au rămas o tradiție internă a Moldovei, scrierea artistului s-a extins, prin urmașii săi, pe o vastă arie geografică dînd loc unui alt fenomen major al școlii lui Uric, insuficient studiat: iradiația sa peste granițele Moldovei. Această iradiație s-a făcut puternic simțită atît în celelalte țări române, în care a lucrat în sensul unificării grafiilor și formării unui scris general-românesc, cît și în țările ortodoxe vecine, și cu precădere în lumea rusă.

Dar dacă studierea comprehensivă a operei lui Uric e indispensabilă pentru stabilirea perspectivei juste în care avem a cerceta și înțelege posteritatea artistului nemțean, ea nu e mai puțin importantă pentru depistarea scrisului copiștilor de manuscrise anteriori acestui artist sau, altfel spus, al celui proces despre care am arătat mai sus că ne apare astăzi nebulos și ca substanță și ca vechime, dar care a ajuns, totuși, la apogeul său prin opera lui Uric! Căci e la mintea oricui că un caligraf de asemenea talie n-a ieșit din goluri ci din experiența unui scris puternic ancorat în practica locală. Ne pare evident că reconstituirea sau, în orice caz, încercarea de reconstituire a procesului de care vorbim nu poate fi efectuată prin simple aruncări de sonde disparate asupra unor manuscrise datate labil și controversat în secolele X—XIV, căci este ca și cum am naviga fără busolă pe o mare în ceață și fără altă încredere decît în „rațiunea pură”. Singura modalitate asigurată este, credem, aceea de a coborî în trecut din aproape în aproape, de la cunoscut la necunoscut, cu maximă prudență și cu atenția încordată la cele mai infime amănunte, căci din ele pot ieși mari surprize. Cît de departe în trecut vom reuși să coborîm poate fi, desigur, o întrebare, însă una pe care noi nu ne-o punem. Vom înainta cît vom putea, iar dacă alții vor socoti că merită, se vor ralia efortului nostru. Revenind însă la reconstituirea procesului, trebuie să observăm că e vorba de o operație în două etape. Mai întîi trebuie să ajungem la reconstituirea scrisului copiștilor de manuscrise din generația imediat anterioară lui Uric, adică generația care l-a școlarizat efectiv pe artist. Pentru reconstituirea acestei baze de pornire a caligrafului nemțean nu dispunem, în afara propriilor sale manuscrise, decît de un singur element cert: documentele de cancelarie. E drept: nimeni n-a făcut pînă acum vreo apropiere între scrisurile de cancelarie și cele folosite de Uric în manuscrisele sale. Însă această coroborare ne pare inevitabilă și extrem de binevenită. E adevărat că scrisurile cancelariei moldovene din vremea copilăriei și tinereții lui Uric, neajunse încă la fuzionarea din care va ieși stilul clasic al documentelor moldovenești, nu oferă nici pe departe unitatea de măsură a instrumentului de investigație pe care-l reprezintă caligrafia nemțeanului. Căci e vorba de o perioadă de formație care, de la primele acte ce ni se păstrează, dinspre sfîrșitul secolului XIV, și pînă pe la 1420, rotund vorbind, schimbă două tipologii de bază și cîteva maniere. Există documente scrise în grafii diferite și chiar complet discordante față de Uric, după cum există însă și documente care, ca cel din 20 decembrie 1414, de pildă, seamănă izbitor cu o pagină semiuncială din manuscrisele lui Uric. Or, asemenea constatare impune concluzia — dealtfel foarte normală — că scribii documentelor din această din urmă categorie s-au format, cel puțin la începutul școlarizării lor, în exact același mediu profesional în care s-a format și Uric.

După ce coroborarea complexă a grafiilor lui Uric cu cele ale documentelor de cancelarie din perioada copilăriei și tinereții sale ne vor duce la reconstituirea, probabil destul de substanțială, a bazei de la care a pornit artistul, adică a grafiei copiștilor de manuscrise ce l-au educat pe dînsul — vom putea aborda și etapa a doua. Vom putea, mai exact spus, transforma această bază într-un veritabil reflector care, întors asupra înaintașilor, să prindă în jerba sa de lumină cît mai mult din acele elemente constitutive ale procesului grafic ce a culminat cu apariția lui Uric.

Nu mai avem de adăugat decît un lucru : scopul nostru nu este analiza. Vom porni, totuși, cu încredere la analizarea, pas cu pas, a întregii geologii a domeniului pe care l-am abordat, pentru că e unica modalitate de a ne ridica apoi într-un zbor degajat și sintetizator deasupra acestei geologii. Căci sintezele neprecedate de analize făcute pe cont propriu nu sînt decît compilații.

Vorbind de arta grafică a lui Uric, trebuie să spunem că cercetătorii români s-au ocupat mai de aproape numai de frontispicii și viniete și, unii, și de inițiale. De literă ca atare nu s-a ocupat nimeni sistematic. Cu excepția cursivei, asupra căreia s-au formulat recent pertinente observații¹, nu s-au emis decît aprecieri făcute în treacăt, fie izolat, fie cu prilejul clasificării categoriilor grafice utilizate de artist. Cît despre punerea în pagină, acest element major al artei cărții nu s-a bucurat de nici o atenție din partea nimănui. În ce ne privește, vom începe analiza noastră tocmai cu litera, pentru că de la literă și de la pasiunea de a o lucra ca pe o piesă de bijuterie a și pornit întreaga artă grafică a lui Uric.

Primul care s-a ocupat de grafia lui Uric a fost A. Iațimirski. Umblînd cu mare zel să-i reconstituie zestrea, savantul rus i-a atribuit într-o primă fază, în 1899², 14 manuscrise, pentru ca în 1904 să ajungă la 30³. Pe temeiul acestor 30 de manuscrise Iațimirski a ajuns la concluzia că Uric a folosit trei grafii deosebite : „I — cursiva individuală” ; „II — semiunciala mare sau mică, netă și frumoasă, tipică pentru scrierea moldovenească” ; „III — aceeași semiuncială, dar ceva mai lată, cu litere mai joase și cu linii mai groase, păstrînd într-o oarecare măsură trăsăturile primei grafii”⁴.

K. Radcenko a redus, încă din 1904, cele 30 de manuscrise la 15⁵, iar mult mai tîrziu, în 1951, a intervenit E. Turdeanu care, reducînd pe cele 15 la 13⁶, a atacat drastic clasificarea lui Iațimirski, declarînd-o „absolut imaginară”⁷ și afirmînd că din cele trei categorii stabilite de acesta nu rămîne în picioare decît a doua : „semiunciala netă și frumoasă”, cursiva și seminunciala mai lată și mai joasă fiind invenții ale lui Iațimirski, cu scopul de a face din Uric, alias Grigore Țamblak, un personaj cît mai interesant cu putință⁸. Despre cursivă Turdeanu observă că, de vreme ce, printre cele șase manuscrise atribuite de Iațimirski acestei grafii, a identificat unul (cel din 1439) în tipica semiuncială „netă și frumoasă” din categoria a doua, înseamnă că întreaga categorie cursivă a savantului rus este o mistificație⁹. Și același lucru cu semiunciala „mai lată și mai joasă” din categoria a treia : întrucît cele mai multe dintre manuscrisele respective, nesemnate, sînt dubioase, iar singurul dintre ele semnat și datat : Scara din 1446, „nu se distinge prin nimic” de cele din categoria a doua, rezultă că și această a treia categorie e o fabulație¹⁰.

De curînd însă I. Radu Mircea¹¹ a revizuit, la rîndu-i, judecata lui Turdeanu. El a acceptat că a treia categorie nu există¹², dar a recuperat, în favoarea lui Iațimirski, categoria întîia : cursiva¹³. Demonstrația sa e peremptorie, căci în manuscrisul lui Uric din 1439 I. Radu Mircea a descoperit o jumătate de pagină scrisă într-o perfectă cursivă¹⁴. Cu această cheie în mînă și folosind metoda comparativă slavistul român a ajuns să-i „întoarcă” lui Uric cel puțin trei manuscrise cursive¹⁵. Nu am avut prilejul să vedem aceste manuscrise în timpul cercetărilor pe care le-am întreprins în 1979 în U.R.S.S., unde ele se află, dar facsimilele pe care și-a întemeiat autorul argumentele sale arată că direcția de investigație a lui I. Radu Mircea e cea justă și că ea trebuie adîncită.

¹ Ion Radu Mircea, *Contribution à la vie et à l'œuvre de Gavril Uric*, în *Revue des Etudes Sud-Est Européennes*, VI, 4, 1968, p. 584—587; Damian I. Bogdan, *Paleografia româno-slavă*, București, 1978, p. 246—249, 251—253.

² A. I. Iațimirski, Из славянских рукописей. Тексты и заметки, III, p. 31—33 și 156 în Записки Императорского Московского Университета, отд. историко-филологический, XXIV, Moscova, 1898.

³ Idem, Григорий Цамблук, Petersburg, 1904, p. 345—379.

⁴ *Op. cit.*, p. 380—381.

⁵ K. Radcenko, în *Recenzia din Журнал министерства народного просвещения*, CCCCLV, oct. 1904,

p. 419—435.

⁶ E. Turdeanu, *Les lettres slaves en Moldavie: Le moine Gabriel du monastère de Neamțu (1424—1447)*, în *Revue des études slaves, Mélanges André Mazon*, Paris, t. XXVII, 1951, p. 270.

⁷ *Op. cit.*, p. 273.

⁸ *Loc. cit.*

⁹ *Op. cit.*, p. 272—273.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 273.

¹¹ Ion Radu Mircea, *op. cit.*, p. 582—589.

¹² *Op. cit.*, p. 588—589.

¹³ *Op. cit.*, p. 584—588.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 587.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 589.

Dar la toate acestea e de făcut o importantă observație. Atît E. Turdeanu¹⁶ cît și I. Radu Mircea¹⁷ au folosit incomplet clasificăția lui Iațimirski, citind, ambii, din categoria a doua, numai prima propozițiune : „O semiuncială, mare sau mică, netă și frumoasă, tipică pentru scrierea moldovenească”. Însă lui Iațimirski, minte extrem de mobilă și jucînd perpetuu între analiză și sinteză, între amănunt și privirea de vastă cuprindere (uneori cam prea vastă, e adevărat), nimic din ce e important sau semnificativ nu i-a scăpat. E un mare merit, care-i compensează amplu straniile-i construcții în legătură cu biografia lui Uric, precum și deficiența formală a unora dintre explicațiile sau schemele sale. Este exact cazul categoriei a doua, din care cei doi comentatori menționați mai sus au citat numai prima propozițiune. Căci propozițiunea următoare sună așa : „În manuscrisele « de sărbătoare » („выходных”) adică în evangheliile de mare format, această semiuncială merită mai degrabă numele de scriere liturgică, chiar uncială, dacă înțelegem acest lucru ca pe o convenție. În celelalte manuscrise semiunciala e mai simplă, obișnuită”¹⁸. Și în aceeași carte în care Iațimirski face această evaluare, peste două pagini mai face încă una, mai precizată : „...manuscrisele moldovenești dau impresia unor foarte vechi transcrieri unciale, de felul evangheliilor novgorodiene în frunte cu evanghelia lui Ostromir (sec. XI — S.U.), al zbornicelor lui Sviatoslav (sec. XI — S.U.), al psaltirii din 1296, al citorva stihirare și așa mai departe”¹⁹. Dealtfel, încă din 1901, același autor observa că „oricine a avut prilejul să se ocupe de manuscrisele slave scrise în așa numita scriere moldovenească a remarcat, fără îndoială, acea semiuncială foarte frumoasă, puțin arhaică, netă și armonioasă, în care sint copiate acele manuscrise și pe care unii o numesc, mult mai fericit, « uncială liturgică »”²⁰. Or, aceste afirmații ale lui Iațimirski reflectă un fapt fundamental, o adevărată categorie grafică pe care numai din grabă și dintr-o insuficientă limpezire a clasificățiilor, autorul a subsumat-o categoriei a doua, în loc s-o formuleze independent. Căci cine urmărește, din manuscris în manuscris, grafia lui Uric nu poate să nu constate că, în afară de cursivă, el a folosit două scrieri clar distincte : una mai simplă și „obișnuită”, cum spune Iațimirski, și care este într-adevăr semiuncială, și alta solemnă și de mare lux, și care este o autentică uncială liturgică. Și se pune, dealtfel, o întrebare pragmatică : dacă scrierea „obișnuită” (pe care o ilustrăm aici cu textul de la fig. 5), o numim semiuncială, ceea ce și este negreșit, o scriere cum e cea pe care o reproducem la fig. 6 și 7 cum o vom numi ? tot semiuncială ? sau semiuncială „mare și foarte frumoasă” ? sau „caligrafică” ori „specială” ? Ar fi mai mult un joc de cuvinte, pentru că diferențele nu sînt de nuanțe, ci de categorii grafice tranșant deosebite și utilizate de Uric în împrejurări bine precizate. În semiuncială, mai comodă, mai rapidă și mai ușor de realizat și, uneori, în și mai rapidă cursivă, Uric și-a desfășurat munca sa obișnuită, de zi cu zi : copierea, pe file de hîrtie, și nu de pergament, a tuturor acelor culegeri savante, sau simple cărți de slujbă, cu care hotărîse să sporească fondul de cărți al bibliotecii mănăstirii sale. Completînd și clarificînd gîndul lui Iațimirski, vom adăuga că semnele distinctive ale semiuncialei lui Uric sînt, pe deoparte, înălțimea mult mai mică a literelor (3—4 mm) și, pe de altă parte, anumite forme simplificate și foarte caracteristice ale acestor litere și în special ale următoarelor : **Φ** simplu, cu capătul de sus al verticalei ușor încovoiat spre dreapta ; **Ψ** unilateral ; **ϣ** cu ambele linii oblice ; **Λ** în rînd (fără poale) și angular ; **Ж** format din numai trei trăsături ; **Е** strîmt, cu bucla de jos îngustă și cu aspect colțuros ; **Ω** cu tulpina înaltă sau, dimpotrivă, inexistentă, ca în cursivă. (Tulpina joasă și întoarsă în loc, spre dreapta, ca un cîrlig, tipică uncialei lui Uric, apare rar în scrisul său semiuncial) (Fig. 1). Cit despre unciala liturgică, Uric a întrebuițat-o numai în cazuri excepționale, adică în somptuoasele manuscrise de pergament și de mari dimensiuni, cu destinații speciale și solemne, și din care cunoaștem tetraevanghelul scris pentru doamna Marina în 1429 și tetraevanghelul donat de el însuși mănăstirii Neamț în 1436²¹. Și această scriere uncială are trăsăturile sale proprii : dimensiunea mult mai mare a literelor față de semiuncială (5—6 mm în 1429 și 7—8 mm în 1436) și forma lor foarte elaborată. Iată numai cîteva exemple mai frapante :

¹⁶ E. Turdeanu, *op. cit.*, p. 272.

¹⁷ Ion Radu Mircea, *op. cit.*, p. 583.

¹⁸ A. Iațimirski, *op. cit.*, p. 380.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 382.

²⁰ Idem, Старинное румынское искусство, extras din Искусство и художественная промышленность, 1901,

p. 153).

²¹ Asupra faptului, important, dar necunoscut sau neprecizat de nimeni pînă acum, că tetraevanghelul din 1436 este o donație personală a lui Uric, vom reveni în capitolul în care ne vom ocupa de viața artistului.

Φ cu verticala groasă ca un minier în partea de sus și subțire ca o lamă în partea de jos, între minier și lamă intervenind o fină linioară orizontală, ca o gardă, așa încît vom numi acest tip de literă, unic în scrierile slave anterioare lui Uric, Φ cu pumnal; Ψ bilateral, în formă de cupă cu picior; Υ cu ambele linii verticalizate; Μ cu poală; Ж format nu din trei ci din patru trăsături și cu bucele amplu arcuite; Е cu bucla de jos foarte amplă în raport cu cea de sus; Ё cu tulpina joasă și întoarsă în loc, spre dreapta, unică și ea, ca și Φ cu pumnal, în scrierile slave, și pe care o vom numi Ё cu cîrlig; О, pentru care Uric are o preferință specială : rotundă și generos trasă, această literă se repetă cu mare frecvență și golurile ei ample luminează pagina ca niște reflectoare (Fig. 6).

Dar în afara formelor caracteristice ale literelor, există și o diferență de factură generală : în semiunciala lui Uric literele sînt doar *scrise*; regulat și elegant fără îndoială, însă scrise. Mai mult : verticalele lor se arcuiesc deseori, imperceptibil, spre stînga, iar capetele de jos se flexionează, la fel de imperceptibil, spre dreapta în sus, pentru a asigura o anumită tranziție de la literă la literă. De aici și aspectul mai fluid și mai familiar al unei pagini semiunciale (Fig. 5). Dimpotrivă, în unciala lui Uric literele nu sînt scrise ci *deseinate* și au un caracter *finit*, fiecare constituind o unitate în sine, fără nici cele mai mici inflexiuni de pană sau tranziții spre litera următoare. De aici aspectul riguros și solemn al unei pagini unciale, aspect scos puternic în lumină atît de dimensiunile considerabil mai mari ale literelor, cît și de formele lor specifice (Fig. 6 și 7).

Așa încît, deși lui E. Turdeanu „întrebuintarea de către un singur și același copist a trei scrieri deosebite” i s-a părut o „imposibilitate de principiu”, adevărul *acesta* este. Cu observația că în a doua categorie a lui Iațimirski semiunciala „mai lată și mai joasă”, care în adevăr aparține manuscriselor altor scriitori decît Uric, trebuie înlocuită cu unciala liturgică. Schema grafiilor utilizate de artistul nemțean devine așadar următoarea : cursiva, semiuncială și unciala liturgică. Această schemă corespunde întocmai celor trei ritmuri de viteză pe care le-a folosit Uric în copierea manuscriselor sale : rapid, temperat, lent.

Ajungînd aici, e oportună disiparea unei eventuale neînțelegeri. Căci formele unor litere caracteristice semiuncialei lui Uric le întîlnim în unele manuscrise sud-slave sau rusești declarate de unii paleografi ca fiind scrise în uncială, după cum și invers, găsim forme din unciala lui Uric în manuscrise clasificate ca semiunciale. La prima vedere lucrul poate descumpăni pe cel care încearcă formularea unor clasificări exacte. Și aceasta cu atît mai mult cu cît s-a și ajuns, de fapt, la clasificării contradictorii, unii paleografi declarînd grafia unui manuscris ca fiind uncială în timp ce alții o numesc semiuncială, și viceversa. Iată de ce socotim că pentru a ajunge la clasificării unanim acceptabile e necesar să ținem seama nu numai de forma literelor, ci, mai ales, de spiritul în care au fost realizate. În această privință, judecățile formulate cîndva de V. Șeepkin²² rămîn hotărîtoare pentru că sînt singurele capabile să ofere un criteriu unitar și să stingă disputele. Marele paleograf rus spune : „Toate încercările de a stabili cu precizie semnele distinctive ale uncialei, semiuncialei și cursivei pe temeiul aspectului exterior al acestor trei tipuri de scrieri sînt precare ; definițiile obținute pe această cale de diferiți specialiști diferă considerabil și deseori se dovedesc a fi, practic vorbind, insuficiente...”. Căci, precizează Șeepkin, „diferențele dintre uncială, semiuncială și cursivă sînt numeroase, însă nu sînt toate în mod egal obligatorii, în sensul că în fiecare caz luat în parte pot lipsi, sau pot fi slab reprezentate, acele semne exterioare care pentru alți specialiști sînt fundamentale. De aceea considerăm rezonabil să definim unciala, semiunciala și cursiva nu după aspectul lor exterior, ci după scopul pe care l-a urmărit fiecare din aceste tipuri de scriere”. Și Șeepkin arată în încheiere că „unciala slavă, asemenea prototipului ei, unciala bizantină, e o scriere lentă și solemnă ; ea are ca scop frumusețea, rigoarea, măreția”. E o scriere eminantă liturgică și de aici trăsăturile ei exterioare : „caracterul distinct arhitectonic al liniei și numărul neînsemnat de ligaturi”. Semiunciala, izvorînd din cerința crescîndă de cărți, e o scriere practică, „de lucru” (деловое) a scriitorilor ce lucrau la comandă sau pentru vinzare : semiunciala „e, în termeni generali, mai mică și mai simplă decît unciala și conține considerabil mai multe abreviații ; mult mai des decît unciala,

²² V. N. Șeepkin, Русская палеография, Moscova,

1918, reeditată de M. V. Șeepkina în 1967, p. 105—106.

ea e înclinată, spre începutul sau spre sfârșitul rîndului, deoarece scrisurile verticale cer, mai mult decît orice, timp și migală”.

Caracterizările lui Șcepkin sînt, în realitate, mai complexe și mai particularizate și nu e necesar să le reproducem în întregime; le-am reținut pe cele mai semnificative. În ce ne privește, vom încheia subliniind că în elaborarea propriei sale unciale, pe care a folosit-o în marile tetraevanghele de lux, Uric nu a lucrat cu preconcepții sau după un unic model. Vom vedea mai jos că sursele sale de inspirație au fost surprinzător de variate și că în vasta sa operă de prelucrare, și-a ales prototipurile de litere de acolo de unde i-au plăcut mai mult. Cît despre scrisul vertical care, după cum foarte bine remarcă Șcepkin, „cere, mai mult decît orice, timp și migală” și, de aceea, se întîlnește mai rar în semiuncială, trebuie să spunem, spre lauda lui Uric, că acest scris vertical caracterizează nu numai unciala ci și semiunciala sa, tendințe de înclinare (spre dreapta) manifestîndu-se numai în ultimele sale manuscrise, adică spre bătrînețe, cînd mina devenise mai puțin fermă²³.

Constatarea că, în afară de cursivă, Uric a folosit nu numai semiunciala ci și unciala, are o importanță principală deosebită, atît pentru înțelegerea operei sale și a urmașilor care au alcătuit, timp de trei secole, puternica sa școală, cît și pentru justa evaluare a influențelor pe care această școală le-a exercitat în secolele XV—XVI în afara granițelor Moldovei. Vom vedea, de pildă, la locul potrivit, că în Rusia moscovită și-a găsit ecou mai ales semiunciala moldovenească, în vreme ce în Rusia lituaniană (Ucraina și Rusia de apus) s-a difuzat cu precădere unciala moldovenească.

După acest preambul privitor la cele trei grafii pe care le-a folosit Uric, ar trebui să trecem la analiza celei mai importante din toate și din care se pot trage concluziile cele mai cuprinzătoare atît asupra artei lui Uric cît și, retroactiv, asupra formației sale: scrierea uncială. Exemplul cel mai potrivit e, desigur, tetraevanghelul din 1429 pentru că e primul în timp din cele ce ni se păstrează și exprimă, totodată, măsura clasică a artei lui Uric²⁴.

Înainte de a aborda însă acest manuscris, e necesară o curățire a terenului. Se știe că pe fiecare pagină a tetraevanghelului din 1429 textul slavon e însoțit de un text în limba greacă, sub forma unei coloane înguste, așezată alături (Fig. 3). Vom examina oare ambele texte, socotindu-le ca fiind, amîndouă, de mina lui Uric, așa cum cred unii specialiști, sau vom ignora textul grec socotindu-l, alături de alți specialiști, ca fiind un adaos mult posterior? Părerea noastră e clară: dreptate au cei care consideră că textul grec e opera unui caligraf grec dintr-o perioadă mult mai tîrzie. Dar pentru că această opinie nu s-a impus nici pînă astăzi în unanimitate, e nevoie de o clarificare definitivă. Căci în evaluarea atît a componentelor esteticii grafice a lui Uric, cît și a modului său de a înțelege ceea ce numim *punerea în pagină*, una este dacă atribuim acestui artist ambele texte, împreună cu ornamentele lor, și cu totul altceva dacă-i atribuim numai textul slavon.

Încă din 1902 pe P. Sirku²⁵ l-a interesat paternitatea celor două texte. Din examinarea celui grecesc a ajuns la o presupunere. Acest text, remarcă el, „e scris într-o cursivă măruntă, probabil de altă mină decît textul slav și, trebuie să presupunem, ceva mai tîrziu”²⁶. Trecînd la textul slav, P. Sirku își transformă presupunerea în certitudine. El observă că „întregi cuvinte și expresii” pe care le sărise din neatenție la diferite pagini, după o revizuire minuțioasă a textului Uric le adău-

²³ Pentru a încheia această discuție de principiu asupra grafiilor lui Uric e utilă, probabil, o aplicație practică. Există un manuscris bulgăresc de lux de pe la 1350—1370 (e vorba de psaltirea Tomić, fig. 8) a cărui grafie a fost considerată de V. Șcepkin, (*op. cit.*, p. 122) și de M. V. Șcepkina (Болгарская миниатюра XIV века, Moscova, 1963, p. 26) drept uncială. Or, dacă grafia psaltirei Tomić, frumoasă dar mai iregulară, mai ezitantă și, din această cauză, mai puțin solemnă decît cea a tetraevanghelului lui Uric din 1429 (fig. 6 și 7) e socotită uncială, ceea ce și este, incontestabil, ce altceva decît o tipică uncială poate fi grafia de lux a lui Uric?? O sumară ochire comparativă asupra celor două texte face superfluă orice discuție.

²⁴ Despre acest tetraevanghel — ce se află astăzi în vitrina

cu cele mai frumoase manuscrise ale bibliotecii bodleiene din Oxford — bine cunoscutul paleograf sovietic L. V. Cerepnin spune că „prin arta copistului și prin calitatea înalt artistică a miniaturilor el e considerat drept unul din cele mai frumoase manuscrise ale evului mediu” (... одной из лучших рукописных книг средневековья) (А. Д. Удал-тов, L. V. Cerepnin, История Молдавии, Chișinău 1951, p. 155).

²⁵ P. A. Sirku, Заметки о славянских и русских рукописях в Bodleian Library в Оксфорде, в Известия Отделения русского языка и словесности имп. Акад. наук, VII, 4, Petersburg, 1902, p. 325—337 (același articol și în extras, Petersburg, 1908, p. 1—13),

²⁶ *Op. cit.*, 1908, p. 3.

gase pe margine, din care cauză textul grec a trebuit să le ocolească de fiecare dată. Procedul lui Uric constituia astfel, pentru Sirku, confirmarea presupunerii că textul grec fusese scris ulterior celui slavon²⁷. Cînd anume? Sirku crede că în vremea fanarioților, pentru vreun domn grec aflat pe tronul Moldovei²⁸.

Argumentele lui Sirku au rămas, în mod curios, necunoscute cercetătorilor români timp de o jumătate de veac, în istoriografia noastră manuscrisul de la Oxford ajungînd să fie unanim cunoscut sub numele pe care i l-a consacrat I. Bianu: „evangeliarul scris în limbile slavă și greacă de Gavril monahul”²⁹. Iar E. Turdeanu, primul cercetător român care s-a ocupat pe larg de opera lui Uric, a văzut chiar în prezența textului grec o dovadă în plus a încercării Constantinopolului de a-și impune amprenta asupra vieții religioase a Moldovei³⁰. În studiul său în limba engleză însă, din 1951, Turdeanu — care între timp luase cunoștință de studiul lui Sirku — arată că, avînd prilejul să examineze personal, la Oxford, tetraevanghelul din 1429, s-a convins și el că textul grec e, într-adevăr, ulterior cu vreo sută-două de ani, fiind scris, probabil, la Veneția³¹. Argumentul de bază al lui Turdeanu privește adaosurile de pe margine și e, de fapt, argumentul lui Sirku, reluat, amplificat și ilustrat cu trimiteri la paginile respective din tetraevanghel³². Turdeanu mai observă, în plus, că la cutare pagină se află pe margine „nu numai o corectură ci și o floare — dovadă a totalei libertăți (*total unconcern*) cu care copistul slavon a utilizat marginea paginei sale”³³. Alt argument — cu punct de plecare tot în studiul lui Sirku — e că în vreme ce textul slavon e scris în „semiunciale mari, precis trasate, așa încît par că sînt tipărite”, textul grec e copiat „într-o cursivă mărunță și cu ligaturi”³⁴. În fine, al treilea argument e că nici la bulgari, nici la sirbi nu se întîlnesc texte bilingve și deci că nici Moldova nu putea face excepție³⁵.

Acest din urmă argument e desigur relativ și, ca să spunem așa, exterior, pentru că analogiile sînt totdeauna un teren lunecos și, teoretic, nu putem exclude posibilitatea ca situații speciale, privind locul, momentul istoric sau persoana donatorului să fi determinat scrierea unui tetraevanghel bilingv. Argumentul prezenței unor scrisuri atît de diferite precum semiunciala slavă și cursiva greacă ar fi fost valabil numai dacă ar fi dezvoltat ideea lui Sirku, de a stabili paternitatea diferită a textelor pe baza examinării comparative a ductului literelor. Turdeanu însă vorbește de altceva. El vorbește de imposibilitatea de principiu ca același artist (monahul Gavril) să fi fost autorul a două tipuri de scriere atît de deosebite. Or, trebuie spus că, în vreme ce în întreaga lume slavă, de la inventarea alfabetului slav în jurul anilor 900, precum și în țările române, unciala și semiunciala erau regula generală pentru manuscrise, cursiva fiind rar întrebuintată, grecii, dimpotrivă, abandonaseră definitiv, încă din veacul XII, unciala, rămînînd exclusiv la cursivă, dealtfel o cursivă cu vechi tradiții și foarte frumoasă. Așa încît, dacă la începutul veacului XV Uric ar fi scris un tetraevanghel slavo-grec, pentru textul grec nu ar fi avut de ales, ci ar fi trebuit să-l scrie în cursivă. Unicul argument concludent rămîne așadar cel cu intervențiile marginale, care dovedesc, prin însăși prezența lor, că Uric nu avusese în vedere un text grec, text care, așa cum bine observă Turdeanu, e stînjenit de acele intervenții, stricînd, totodată, și aspectul estetic al textului slavon.

Argumentul lui Sirku, amplificat de Turdeanu, a fost adoptat în 1956 și de A. Elian, care a reluat dealtfel și altă remarcă a aceluiași Turdeanu și anume că frontispiciile

²⁷ *Loc. cit.*

²⁸ *Op. cit.*, p. 4.

²⁹ I. Bianu, *Sur les miniatures et ornements polychromes de l'évangélaire écrit en langues slave et grecque dans le monastère de Neamț en Moldavie en 1429 par le moine Gabriel*, în *Bul. Sect. Ist. a Acad. Rom.*, 1924 (XI).

³⁰ E. Turdeanu, *Miniatura bulgară și începuturile miniaturii românești* în *Bul. Inst. român din Sofia*, 1, București, 1942, p. 416. Autorul afirmă că textul grecesc „e o dovadă că la alcătuirea ei (a evangheliei lui Uric — S.U.), s-a avut sub ochi și (subl. ns.), un tetraevanghel bizantin. Cu ce scop s-a copiat textul sfînt în două limbi?” se întrebă

E. Turdeanu, și răspunsul său este că „în acest paralelism vedem o nouă încercare a Constantinopolului de a substitui influența sa tradițiilor religioase din țară. Forma greacă a fost impusă direct de Constantinopol, în dauna dominației limbii slave în biserica Moldovei”.

³¹ Idem, *The Oldest Illuminated Moldavian Manuscript*, în *The Slavonic and East European Review*, XXIX (73), Londra, 1951, p. 464.

³² *Op. cit.*, p. 461—462.

³³ *Op. cit.*, p. 462.

³⁴ *Loc. cit.*

³⁵ *Loc. cit.*

textului grec prezintă „o ornamentație aparte, stilistic deosebită de aceea care împodobește textul slav”³⁶.

Discutind, în 1964, teza posterității textului grec, dar referindu-se numai la studiul lui Turdeanu din 1951, E. Lăzărescu se îndoieste puternic de veracitatea acestei teze. El spune: „Ipoteza, desigur interesantă, rămâne încă de discutat. Numai un examen atent al originalului ne-ar putea lămuri asupra eventualei adăogiri și a datei ei. Judecând numai pe baza reproducerilor pe care le avem la dispoziție reiese că, atunci când s-a scris textul slav, s-a lăsat un spațiu larg pe marginea fiecărei pagini în vederea completării ei cu altceva”³⁷.

În ce ne privește, deși am avut prilejul să studiem personal, în Anglia, tetraevanghelul din 1429, nu am făcut decît să constatăm, încă o dată, justetea argumentelor lui P. Sirku, E. Turdeanu și A. Elian, argumente pe care le adoptasem încă din 1961³⁸. Căci nu era nevoie de studierea directă a manuscrisului pentru a vedea că data mult mai tîrzie a textului grec nu e o „ipoteză”, cum crede E. Lăzărescu, ci un fapt. Într-adevăr: examinarea atentă a paginilor cu frontispicii, din cunoscutele reproduceri în culori ale lui Bianu, e deplin edificatoare. Mai întîi e vorba de deosebirea de stil dintre frontispicii, pe care au surprins-o E. Turdeanu și A. Elian. Această deosebire nu e o chestiune de nuanță, pasibilă de interpretări și controverse, ci sare în ochi, punînd în lumină două lumi complet deosebite: pe de o parte, arta vitală și rafinată a lui Uric, specifică începutului unei mari epoci din istoria Moldovei; pe de altă parte, arta sau, mai exact, meșteșugul sclerosat și rudimentar al unui caligraf grec din perioada finală de decadentă a esteticii bizantine: veacurile XVII—XVIII. Căci numai în această epocă — mai precis în secolul XVIII — a putut ajunge, cîndva magnifica artă bizantină a cărții, la monotonia și monocromia posomorită a frontispiciilor grecești din tetraevanghelul lui Uric, sau la asemenea exerciții puerile precum, de pildă, enormul ornament de deasupra frontispiciului evangheliei lui Marcu, sau „semipalmata” de pe frontispiciul evangheliei lui Luca, pusă acolo în chip de „pandant” la ornamentul respectiv al lui Uric (Fig. 4).

În al doilea rînd — și lucrul n-a fost încă spus — deosebirea radicală dintre Uric și caligraful grec din secolul XVIII e vizibilă și în proporționarea cu totul alta, a titlurilor grecești față de frontispiciile respective și, înăuntrul titlurilor, în modul cu totul diferit și rudimentar de a concepe forma și ductul literelor.

În al treilea rînd, din reproducerile fotografice se vede clar că — așa cum a remarcat și E. Turdeanu studiînd original — în paginile de titlu ale evangheliilor, frontispiciile textelor grecești „încalcă” pe cele ale textelor slave, ștergîndu-le cite un capăt de vrej (Fig. 3 și 4). E inutil să mai subliniem că nu ultraminuțiosul Uric avea să-și amputeze singur părți din ornamentele pe care tot el le realizase cu atîta grijă pentru cele mai mici amănunte ale finisării. Această încălcare a finisării reprezintă pierderea de rafinament a unui ev tîrziu și meșteșugăresc.

Și încă o dovadă, care a scăpat și ea specialiștilor: că toți copiiștii de tetraevanghele, Uric a indicat și el, pe fiecare început de evanghelie: ΓΑΡΑ Α (capitolul I). În tetraevanghelul său din 1436 această indicație apare la evangheliile lui Matei, Luca și Ioan pe spațiul liber din dreapta textului, iar la evanghelia lui Marcu, chiar în subtitlu. Or, în tetraevanghelul din 1429, care folosește

³⁶ A. Elian, *Elemente de paleografie greco-română*, în *Documente privind istoria României, Introducere*, I, 1956, p. 364. Necunoscînd, probabil, argumentele lui P. Sirku și E. Turdeanu și neșezînd diferența de stil pe care au remarcat-o Turdeanu și Elian, V. Vătășianu rămîne, în *Istoria artelor plastice în țările române*, I, București, 1959, p. 463, la vechea teză potrivit căreia Uric e autorul ambelor texte. El arată că monahului Gavril „li datorăm mai întîi (sic) un evangheliar slavo-grecesc, acum în Biblioteca bodleiană din Oxford.” Mai curioasă e însă aderența lui P. P. Panaitescu la vechea teză: „În 1429 Gavril monahul de la mănăstirea Neamțului a copiat un evangheliar cu text slavon și grecesc, frumos împodobit” (P. P. Panaitescu, în lucrarea colectivă *Istoria literaturii române*, I, București, 1964, p. 238). Pentru un slavist de calibrul lui P. P. Panaitescu, care a folosit criteriul paleografic ca unul din mijloacele hotărîtoare pentru a data sau corecta datarea unui imens număr de manuscrise slave în diverse secole, asemenea eroare pare, în adevăr,

neașteptată și nu poate decît să stimuleze o atenție mai susținută din partea celor ce-i utilizează diversele datări.

³⁷ E. Lăzărescu, *Trei manuscrise moldovenești de la Muzeul de artă R.P.R.*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964, p. 543, nota 2.

³⁸ Sorin Ulea, *Миниатюры молдавского четвероевангелия 1429 г.*, în *Андрей Рублев и его эпоха*, Moscova, 1971, p. 268, nota 2. Deși acest volum a apărut abia în 1971, trebuie să precizăm că articolele ce-l compun, inclusiv propriul nostru studiu, au fost înaintate profesorului V. A. Alpatov, editorul volumului, în anii 1960—1961, adică la începutul deceniului în care, după părerea editorului, trebuia să cadă aniversarea a 600 de ani de la nașterea lui Andrei Rubliov. Articolul nostru publicat în limba română în 1964: *Gavril Uric, primul artist român cunoscut*, în *SCIA*, I, p. 235—263, nu e decît o amplificare a celui apărut în limba rusă.

exact același procedeu, nu se vede decât indicația din subtitlul evangheliei lui Marcu. Este încă o dovadă peremptorie a intervenției copistului grec, care le-a șters pe celelalte trei, scrise pe spațiul liber din dreapta, pentru a face loc textului său³⁹.

Dar de vreme ce textul grecesc nu aparține lui Uric, cum trebuie apreciată opinia lui E. Lăzărescu că artistul „a lăsat un spațiu larg pe marginea fiecărei pagini în vederea completării ei cu altceva? Simplu. Uric a lăsat margini largi nu pentru a le completa cu altceva, ci pentru a da paginilor luxuosului tetraevanghel un aspect aerat și generos. Confirmarea acestui procedeu — dacă mai e nevoie de confirmare — ne-o oferă, dealtfel, chiar primul tetraevanghel ce ni se păstrează din școala lui Uric, și anume cel scris de vestitul ieromonah Nicodim de la Putna, în 1473 : marginile paginilor au exact dimensiunea celor lăsate de Uric în tetraevanghelul din 1429 : jumătate din lățimea textului (calculat cu tot cu inițială).

Contemplind, astfel limpezite — cel puțin mental — paginile tetraevanghelului lui Uric din 1429, se pune în mod necesar întrebarea : cu ce manuscrise sud-slave trebuie să comparăm acest tetraevanghel pentru a putea întreprinde o analiză justă a literelor? Specialiștii ruși nu dau indicații precise, pentru că ei nu au intrat în detalii, sau, mai exact spus, nu au publicat asemenea analize. Bazați pe vasta lor experiență paleografică, ei au emis numai rezultatele analizelor lor, concluziile lor de ansamblu asupra scrierii moldovenești. E adevărat că Iațimirski derivă, în parte, scrisul lui Uric din manuscrisele bulgărești executate, după părerea sa, nu în Bulgaria ci la Constantinopol și Athos în ultimul sfert al secolului XIV, dar nu arată ce manuscrise are în vedere⁴⁰. Este însă învederat că nu putem compara decât scrisuri din aceeași categorie, adică unciala lui Uric cu unciala bulgarilor, și nu cu semiunciala acestora. Însă la vremea cînd se forma Uric ca artist al cărții, la începutul secolului XV, bulgarii renunțaseră de câteva decenii la uncială în favoarea semiuncialei. Pentru a ști deci în ce direcție să ne îndreptăm, e oportun să căpătăm mai întii o orientare generală asupra evoluției scrisurilor sud-slave de la finele secolului XII — cînd se întemeiaseră al doilea țarat bulgar și primul stat sîrbesc independent — pînă la începutul secolului XV.

Dintre diferitele scrisuri sud-slave din această lungă perioadă, două se disting prin excelența lor artistică și ne interesează, totodată, în mod direct în analiza noastră : un scris bulgăresc de capitală, produs al școlii din Tîrnovo, și un scris sîrbesc de capitală, produs al școlii din Raška. Evolu-

³⁹ Unde și-a scris copistul grec acest text? La Veneția, cum crede E. Turdeanu? Nu ni se pare deloc. Căci un grec din Veneția, cu dare de mină și doritor să aibă un tetraevanghel de lux pentru folosința sa personală, și-ar fi comandat o carte nouă, grecească. Iar dacă ar fi fost amator de anticării, și-ar fi procurat un manuscris bizantin, și nu unul cu hieroglife slavonești, în care textul în propria sa limbă să nu mai poată fi băgat decât silnic, într-o margine de pagină. Pentru anticării moldo-slavone n-ar fi putut să aibă interes — și aici intrăm pe făgașul lui Sîrku — decât un domn fanariot — grec, sau român greccizat — adică un om legat, într-un fel sau altul, sau dorind a se arăta legat de tradițiile dinastice și culturale ale Moldovei. Această explicație ni se pare singura rezonabilă și, dacă o acceptăm, e firesc să credem că textul grec a fost scris de un caligraf grec aflat, sau chemat de domn, în Moldova.

Cum a ajuns domnul fanariot în posesia tetraevanghelului doamnei Marina? Ținînd seama de istoria atît de zbuciumată a instituției domnești în Țările române, istorie care a dus cu timpul la pierderea caracterului ereditar-dinastic al acestei instituții, o transmisie „de palat”, din generație în generație, de la Alexandru cel Bun pînă în veacul XVIII, e de negîndit. Singurul loc în care prețiosul manuscris s-a putut păstra în siguranță n-a putut fi decât o mare și bine organizată mănăstire, mai exact, mănăstirea Neamțului, de unde și plecase și unde e foarte probabil că a și fost depus acest manuscris cîndva după moartea doamnei Marina.

Venerația de care s-a bucurat amintirea lui Uric din partea urmașilor săi, și în primul rînd din partea călugărilor de la Neamț, explică în destul grija deosebită cu care i s-au păstrat manuscrisele. (Căci dispersarea acestor manuscrise a început abia spre finele veacului trecut, ca urmare a unui complex de împrejurări asupra cărora vom reveni cu alt prilej). Cu atît mai mult ne putem închipui patosul cu care vor fi păzit călugării strălucitorul tetraevanghel al Marinei. Singurul om care, abuzînd de situația sa, putea îndrăzni să ia din miinile nemțenilor — sau să „primească în dar” din partea unor zeloși ierarhi — acel lucru domnesc nu putea fi decât tot un domn, iar coloana greacă a manuscrisului arată, tocmai, că acel domn a fost un fanariot. Iar cînd și-a încheiat domnia, el, sau unul din acoliții săi, a luat cu dînsul, printre alte scule, și prețiosul manuscris ducîndu-l la Stambul sau aiurea. Schimbat apoi pe bani, tetraevanghelul doamnei Marina a ajuns, pînă la urmă, în miinile pricepătorului : anticarul italian Pericinotti, în a cărui posesie e atestat înainte de 1810. (P. Solarić, Pominak knižeskij, Veneția, 1810, p. 33—34; E. Turdeanu, *The Oldest...*, p. 456). Dar a ajuns fără bogata-i ferecătură aurită pe care, fără îndoială, a avut-o — dar care, desprinsă cîndva mai înainte, a fost „valorificată” separat. Căci pe la mijlocul veacului trecut achiziitorul bibliotecii bodleiene a luat de la Veneția tetraevanghelul Marinei în starea în care se află și astăzi, adică în simple scoarțe de lemn, îmbrăcate într-o pinză roșie.

⁴⁰ A. Iațimirski, *Grigori Ţamblak*, p. 381—382.

ția lor e paralelă dar diferită, și dă naștere la două stiluri naționale specifice, foarte net conturate, care ajung la apogeul maturizării lor la mijlocul secolului XIV. Pentru a fi mai limpede la ce scrisuri ne referim, să dăm câteva exemple mai caracteristice. Să spunem astfel că, în ce privește scrisul bulgăresc de capitală, un fir roșu străbate de la psaltirea lui Pogodin (inceputul secolului XIII) la tetraevanghelele din 1273, 1305 și 1322, pentru a culmina în remarcabilele exemplare de lux din vremea țarului Ivan Alexandru, care sînt : cronica lui Manases, tradusă în bulgara medie și transcrisă prin anii 1340—1350, tetraevanghelul lui Ivan Alexandru, copiat în 1356 și psaltirea lui Tomić, copiată pe la 1350—1370⁴¹. După această perioadă de maximă înflorire — care se remarcă atît prin formele specifice ale literelor, cit și printr-o suplețe evidentă a uncialei și prin caracterul ei mai mișcat, mai imaginativ decît al uncialei sirbești — scrisul bulgăresc de capitală decade rapid, odată cu statul bulgar, desființat de turci în 1393, copiiștii trec cu totul la scrierea semiuncială, iar caligrafia de lux ajunge la nivelul unui scris modest. Compararea lui Uric cu acest din urmă scris, ce reflectă decadența statului bulgar, precum și a înaltei școli de capitală, nu e nici dreaptă pentru bulgari, și nici compatibilă din punct de vedere paleografic. Singura comparație posibilă și necesară e aceea cu manuscrisele unciale de lux, din vremea țarului Ivan Alexandru. Dealtfel, asemenea abordare a problemei e în acord și cu judecățile clar exprimate de V. N. Șcepkin. Fără să aducă exemplificări și precizări cronologice incompatibile cu metoda sa de generalizări teoretice, pe care a observat-o cu strictețe în celebra-i *Paleografie*, specialistul rus a derivat fără șovăială scrisul moldovenesc din unul din scrisurile tîrnoviene, pe care le aprecia ca cele mai frumoase dintre toate scrisurile slavilor de sud. V. Șcepkin spune : „scrisurile bulgare de răsărit (spre a le deosebi de cele din Macedonia, adică din sud — S.U.), sînt cele mai reușite dintre scrisurile sud-slave din secolele XIII—XIV. Faptul se explică prin existența unui mare centru cultural, după care frumoasele scrisuri bulgare de răsărit se și numesc tîrnoviene. Unul dintre scrisurile tîrnoviene — drept și temperat rotund (ceva mai ascuțit decît scrisurile sirbești) — a folosit de model pentru scrisul moldovenesc, similar dar mai rafinat”⁴². Cu rezerva ce o facem, că scrisurile despre care vorbește Șcepkin nu sînt, de fapt, decît nuanțări ale aceluiași scris de bază, e limpede, din înseși superlativale pe care le utilizează, că paleograful rus avea în vedere tocmai manuscrisele bulgărești de lux din perioada de maximă înflorire, de la mijlocul secolului XIV, scrise în uncială. Dealtfel, în altă parte a *Paleografiei* sale (p. 122) V. Șcepkin include, printre exemplele sud-slave de scriere uncială, „cîteva manuscrise bulgărești din vremea lui Ivan Alexandru”, manuscrise ce nu pot fi altele decît tocmai cele de lux pe care le-am indicat noi înșine mai sus.

Venind la scrisul sirbesc de capitală, el poate fi urmărit în evoluția sa foarte specifică față de cel bulgăresc, în manuscrise precum mineiul lui Bratko, din 1234—1243, nomocanonul din 1262, nomocanonul din 1305, octoiul din 1346, pentru a ajunge la piese de apogeu ca tetraevanghelul din 1356 și, mai ales, cel al lui Nikola Staniević, din anii 1355—1370. Acest scris de apogeu — cu litere caracteristice școlii din Raška, precum **Ѧ, К, Ж, Е, М, У** etc. — e o uncială mai groasă și mai puțin flexibilă decît cea bulgărească, cu un duct uniform și de o regularitate de ansamblu remarcabilă, literă după literă și rind după rind dînd impresia că sînt ștanțate. Asemenea manieră de a scrie, în continuă pierdere de teren spre 1400, își va prelungi ecourile și după căderea definitivă a sirbilor sub turci, la 1457. Însă paralel cu ea, și încă de pe la mijlocul secolului XIV, își face loc, în unele manuscrise sirbești, o vădită înmlădiere a ductului, însoțită de cîteva forme de litere atipice scrisului de care vorbim aici, și care reflectă, după părerea noastră, o influență bulgărească asupra scrisului sirbesc de capitală. Lucrul nu e de mirare dacă ținem seama de prestigiul de care se bucurau scriptoriile bulgărești de capitală, păstrătoare ale celor mai vechi tradiții ale scrisurilor de limbă

⁴¹ După cum se vede, am ales pentru ilustrarea scrisului bulgăresc de capitală numai manuscrise precis datate pentru a evita controverse inutile, și tot așa vom face mai jos și pentru scrisul sirbesc. Singura excepție e psaltirea lui Pogodin, care nu e precis databilă, dar pe care paleografii o atribuie unanim primelor decenii ale celui de-al doilea țarat bulgar, întemeiat în 1186. Înăuntrul acestui interval relativ scurt există însă loc pentru o anumită variabilitate în aprecieri și, în ce ne privește, ni se pare mai adecvată datarea

lui V. Mošin (Палеографски Албум, Belgrad, 1966, planșa 25) în primele decenii ale secolului XIII, decît cea a lui V. N. Șcepkin, adoptată și de P. A. Lavrov (Альбом снимков с юго-славянских рукописей болгарского и сербского письма, Petrograd, 1916, planșa 11), în secolul XII. Căci pentru stabilizarea scriptoriilor de capitală e de presupus un oarecare laps de timp de la întemeierea țaratului, în 1186.

⁴² V.N. Șcepkin, *op. cit.*, p. 127,

slavă. Această influență se va continua prin refugiul unor copişti bulgari în Serbia moravă, după căderea țaratului la finele secolului XIV, și se va ilustra printr-o scriere sirbească diferită de tradițiile scrierii raškiote, precum, de exemplu, cunoscuta Carte a regilor din 1418, carte în care influențele bulgărești sar în ochi. În încheiere vom spune că, din unghiul de vedere al uncialei moldovenești, nici acest curent „bulgarizant” și nici declinul uncialei sirbești nu ne vor interesa, ci numai unciala sirbească în forma ei întreagă și puternică de la mijlocul secolului XIV.

Aceasta fiind perspectiva de ansamblu în care urmează să-l privim pe Uric și să-i apreciem scrisul, să trecem la analiza grafică a literelor. Să comparăm deci două texte din tetraevanghelul său din 1429 : începuturile evangheliilor lui Ioan și Marcu (Fig. 6 și 7), cu textele respective din vestitul tetraevanghel bulgăresc al lui Ivan Alexandru din 1356⁴³ și (Fig. 9 și 10) și cu o pagină din nu mai puțin faimosul tetraevanghel sirbesc al lui Nikola Staniević din anii 1355—1370⁴⁴ (Fig. 13). Și să luăm, totodată, ca termen auxiliar de referință, o altă celebritate bulgărească : psaltirea Tomić (Fig. 8).

De la prima vedere ne dăm seama că avem a face cu trei scrisuri unciale de lux, dintre care însă scrisul lui Uric se distinge ca cel mai elegant. Făcînd această constatare ne amintim fără voie de aprecierile identice făcute asupra scrisului moldovenesc în comparație cu cele sud-slave de savanții ruși și ne vine în primul rînd în minte concluzia mai veche a lui F. Buslaev că arta moldovenească a cărții „apare dintr-odată (la începutul secolului XV — S.U.) în faza ei cea mai înaltă de dezvoltare a stilului elegant, alcătuiind parcă ultima-i perioadă, ale cărei antecedente trebuie căutate în scrierea bulgară și sirbă”⁴⁵. Dar odată cu această constatare de principiu, făcută de Buslaev încă din 1881, ne amintim automat și de precizarea pe care i-a adus-o Iațimirski în 1904. Arătînd că judecata formulată de Buslaev e „foarte binevenită” (вполне уместно), Iațimirski ținea să sublinieze, totodată, că „asemenea antecedente au existat, ni se pare nouă, numai în linii foarte mari, și această « inexplicabilă » scriere și ornamentică moldovenească se explică prin influența naționalității române”⁴⁶. (Prin expresia de „naționalitate romanică” Iațimirski a dorit, după cum se vede, să scoată în lumină faptul că Moldovei i-a fost dat să ducă la supremul rafinament arta grafică a slavilor de sud datorită geniului ei latin)⁴⁷.

E adevărat că o calitate esențială a artistului sirb e caracterul regulat al scrisului său, rigoarea sa evidentă. Din acest punct de vedere sirbul îl întrece pe bulgar — la care se observă anumite iregularități atît în poziția literelor, uneori verticale, alterori ușor oblice, cît și în dimensionarea lor — dar nu și pe român. Mai mult : aici e de făcut, la o privire mai atentă, o remarcă : rigoarea sirbului e

⁴³ Acest tetraevanghel a fost întotdeauna considerat de specialiștii bulgari ca cel mai luxos și mai artistic realizat dintre toate manuscrisele bulgărești din evul mediu. Pentru cea mai sintetică formulare a acestei aprecieri vezi Catalogul expoziției Българска ръкописна книга X—XVIII в., Sofia, 1976, nr. 99.

⁴⁴ Din păcate nu am dispus de bune fotografii ale paginilor de titlu ale evangheliilor lui Ioan și Marcu din manuscrisul sirbesc, pentru a avea astfel o unitate perfectă a textelor pe care le comparăm. Dar și pagina pe care o reproducem — și pe care am luat-o din albumul lui P. A. Lavrov, pl. 61, unde calitatea imprimării e mai fină, mai favorabilă textului decît cea din albumul lui V. Mošin, pl. 122 — e o excelentă probă de artă grafică a manuscrisului lui Staniević. Cît despre faptul că am ales ca termen de comparație tocmai această operă și nu alt manuscris de lux din aceeași epocă precum, de pildă, tetraevanghelul din 1356, foarte frumos și el, rațiunea e că grafia tetraevanghelului lui Staniević e în așa măsură reprezentativă pentru viziunea sirbească încît ni s-a părut greu să spunem că alte manuscrise o întrec fie artistic, fie din unghiul de vedere al gradului de specificitate.

⁴⁵ F. Buslaev *apud* Iațimirski, Григорий Цамблак, p. 387.

⁴⁶ Iațimirski, *loc. cit.*

⁴⁷ Ideea de a explica preeminența estetică a scrisului și, în genere, a artei grafice a lui Uric și a școlii sale față de

școlile țărilor slave prin latinitatea poporului român nu e o vorbă aruncată în treacăt, ca un joc de moment al minții, ci expresia uncia din preocupările de adîncime ale lui Iațimirski. Nu numai că încă din 1901 acest autor publicase o carte dedicată artei vechi românești (Старинное румынское искусство) pe care am utilizat-o undeva mai sus și în care susține continuitatea neîntreruptă a poporului român la nordul Dunării, dar chiar în cartea de care vorbim aici, înainte cu cîteva pagini de citatul ce l-am dat în text, găsim un lung pasaj în care Iațimirski explică înfișetarea Moldovei în arta cărții prin doi factori : economic și „de rasă”. După ce se referă la condițiile materiale excelente în care lucrau artiștii cărții în marile și bogatele mănăstiri moldovenești, dedicați exclusiv activității creatoare și „neîmpovărați de munca și grijile gospodăriei”, Iațimirski spune : „Despre a doua cauză pe care noi o numim « de rasă » (расовой) se cuvîne să vorbim mai amănunțit. Să nu uităm că românii sînt un popor de origine romanică, și tocmai acest fapt a determinat gustul înnăscut al românilor, înclinația lor spre elegant, priceperea lor de a executa frumos și cu finețe orice fel de obiecte de industrie casnică, începînd cu covoarele moldovenești ale țesătoarelor țărance, inimitabile ca tehnică și desen, și terminînd cu lingurile țărănești ale « lingurarilor »” (*op. cit.*, p. 382—383).



Fig. 1. — Uric. Tetraevangelul din 1429. Evanghelistul Ioan.

Foto Angela Ghițulescu.



Fig. 2. — Uric. Tetraevanghelul din 1429. Evanghelistul Luca.
Foto Angela Ghițulescu.

căpătată printr-un efort artistic mai redus și mai ușor de atins decât rigoarea românului. Căci în vreme ce sirbul se stabilizează de la început la un duct mai gros pe care-l variază puțin, cu slabe tranziții spre linia subțire și pe care-i vine, de aceea, mai ușor să-l ducă, egal cu sine însuși, până la capăt, românul merge pe muchie de cuțit, contrastînd puternic liniile groase cu cele subțiri. Dealtfel, procedeul l-a remarcat încă de mult V. Șcepkin. „Scrisurile sirbești, bulgărești și românești — spune el — pot fi diferențiate și ca impresie de ansamblu. Scrisurile sirbești (cu excepția celor bosniace) sînt drepte, rotunde și destul de frumoase; literale se apropie de dimensiunile unui pătrat, și toate liniile lor sînt destul de groase. Scrisurile românești sînt și ele drepte, au și ele litere ample, însă toate aceste scrisuri sînt mai ascuțite decât cele sirbești, rotunjimile lor au o anumită unduire rafinată, iar liniile subțiri și groase sînt mai tranșant diferențiate”⁴⁸. E limpede că asemenea procedeu, expus la orice pas dereglărilor, e un procedeu mai dificil, care trebuie condus cu o artă mai fină, cu o mină mai fermă și, desigur, cu o cantitate mai mare de muncă. Rezultatul este însă un scris sensibil mai nuanțat decât cel sirbesc care suferă, tocmai din cauza ductului uniform, de oarecare monotonică, precum și de o inevitabilă simplificare a formelor unor litere, precum **K** sau **V**, în contrast cu aspectul „lucrat” și foarte cizelat al acelorași litere la Uric.

E drept să spunem însă că procedeul contrastării liniilor subțiri și groase, precum și al agremen-tării literelor cu mici superfluități precum cozi cu vîrfurile întoarse sau cili, ce dau scrisului un aer mai imaginativ și mai artistic, își găsește punctul de pornire la bulgari. În această privință bul-garul l-a întrecut pe sirb, dar, iarăși, nu și pe român. Căci dezvoltînd procedeul bulgar, Uric i-a speculat la maximum virtualitățile, lăsînd în urmă modelele de la care pornise și ridicîndu-se la mari virtuozități.

Alt element care contribuie esențial la eleganța uncialei lui Uric este înălțimea literelor — ce se înscriu într-un dreptunghi în loc de pătrat —, precum și aplombul lor vertical. Acest aplomb nu se întîlnește nici în scrierea sirbă și nici în cea bulgară. Căci propensiunea verticală, chiar și în manuscrise cu litere ceva mai înalte, e stăvilită la sirbi de grosimea ductului, adică de o lipsă de elansare, iar la bulgari de caracterul nesigur, ezitant al catargelor.

Trebuie să adăugăm, însă, că altă particularitate ce dă uncialei artistului nemțean — și a urmașilor săi, dealtfel — un spor de eleganță și solemnitate e ideea de a practica sistematic un joc de contrast și opoziție între liniile drepte și liniile curbe, atît între o literă și alta cit și în cadrul aceleiași litere. E un joc savant, în care curbele, mari și ferm trase, dau scrisului lui Uric o amploare specială, de mare lux, o rezonanță care ar fi lipsit dacă aceste curbe ar fi fost mai rare și mai mediocru realizate. Ele sînt însă foarte frecvente, de la simpla insinuare a unui mic segment de cerc, pînă la sfertul de cerc, ca în cazul literelor **E** și **Ж**, pînă la jumătatea de cerc, precum **Г** și **Г** și pînă la cercul plin ca în litera **O**. Această reală plăcere de a exploata eleganța liniilor curbe, această voluptate a volutelor e cu deosebire caracteristică lui Uric, și e interesant să ne amintim⁴⁹ de magnificul joc de parabole pe care l-am urmărit în realizarea siluetei evanghelistului Luca (Fig. 2), a bolților din arhitecturile lui Luca și Ioan (Fig. 2 și 1), și mai ales a superbului jîlt al aceluiași Ioan. Și-n treacăt fie spus, e la fel de interesant să remarcăm că jocul de parabole de care vorbim aici e o dovadă peremptorie că cel care a executat miniaturile e una și aceeași persoană cu cel care a scris textul: Gavril Uric. Dar asupra acestei identități a procedeelor estetice vom avea prilejul să mai revenim.

Să mai notăm, în sfîrșit, în legătură cu aceeași tehnică specială a curbelor, o ultimă subtilitate a artistului nemțean: capacitatea de a scoate, prin infime apăsări și relaxări ale peniței, extrem de fine valorații de grosime ale uneia și aceleiași linii. Lucrul nu a scăpat atenției lui V. Șcepkin, căci tocmai la el se referea paleograful rus atunci cînd, în lapidara dar esențiala sa examinare comparativă, arată că, spre deosebire de scrisul sirbesc, rotunjimile scrisului moldovenesc „au o anumită unduire rafinată”.

Iată dar, după părerea noastră, diversele elemente care prin armonioasa lor asamblare într-o concepție unitară, au dat scrisului lui Uric — și, pe urmele sale, puternicei școli moldovenești — acea preeminență estetică printre celelalte scrisuri slave, pe care au remarcat-o și au subliniat-o cu

⁴⁸ V. N. Șcepkin, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁹ Sorin Ulea, *Gavril Uric...*, p. 249 și 254.



Fig. 3. — Uric. Tetraevangelul din 1429.
Pagina de titlu a evangheliei lui Matei.
Foto Angela Ghițulescu.



Fig. 4. — Uric. Tetraevangelul din 1429.
Pagina de titlu a evangheliei lui Luca.
Detaliu. Mărimă naturală.
Foto Angela Ghițulescu.

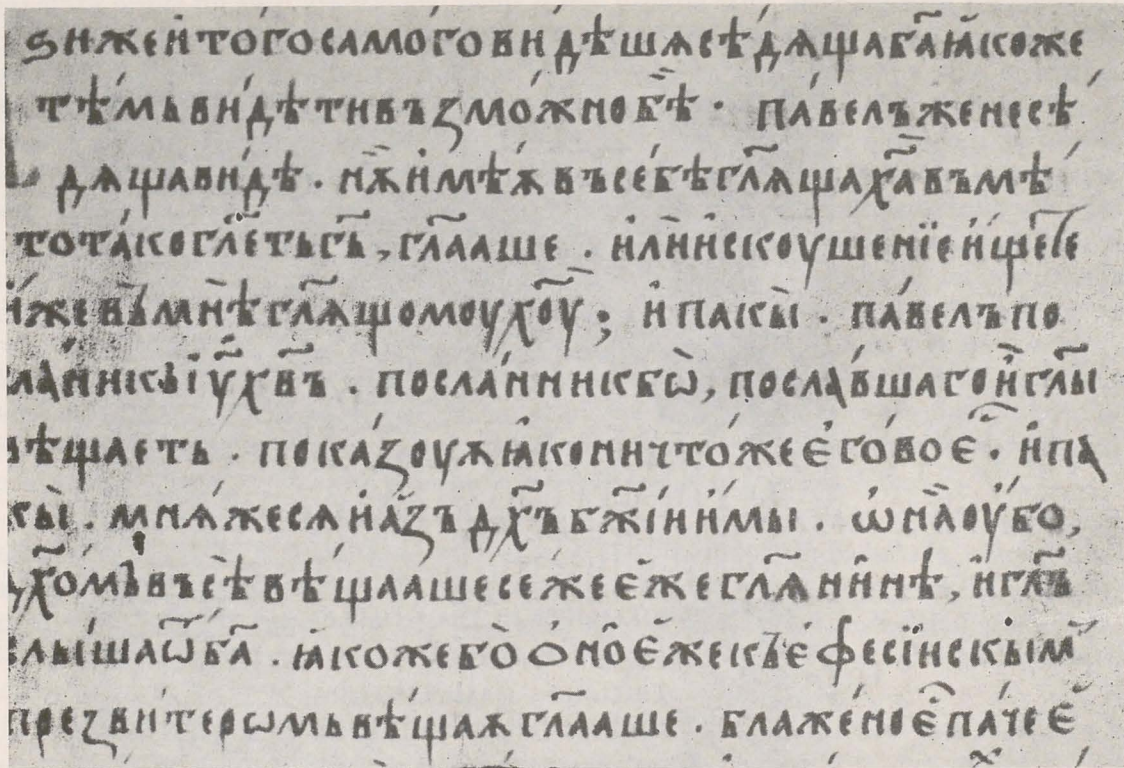


Fig. 5. — Uric. Manuscrisul din 1418—1420. B.A.R., slav 149, f. 172. Detaliu. Mărime naturală.
Foto Angela Ghițulescu.

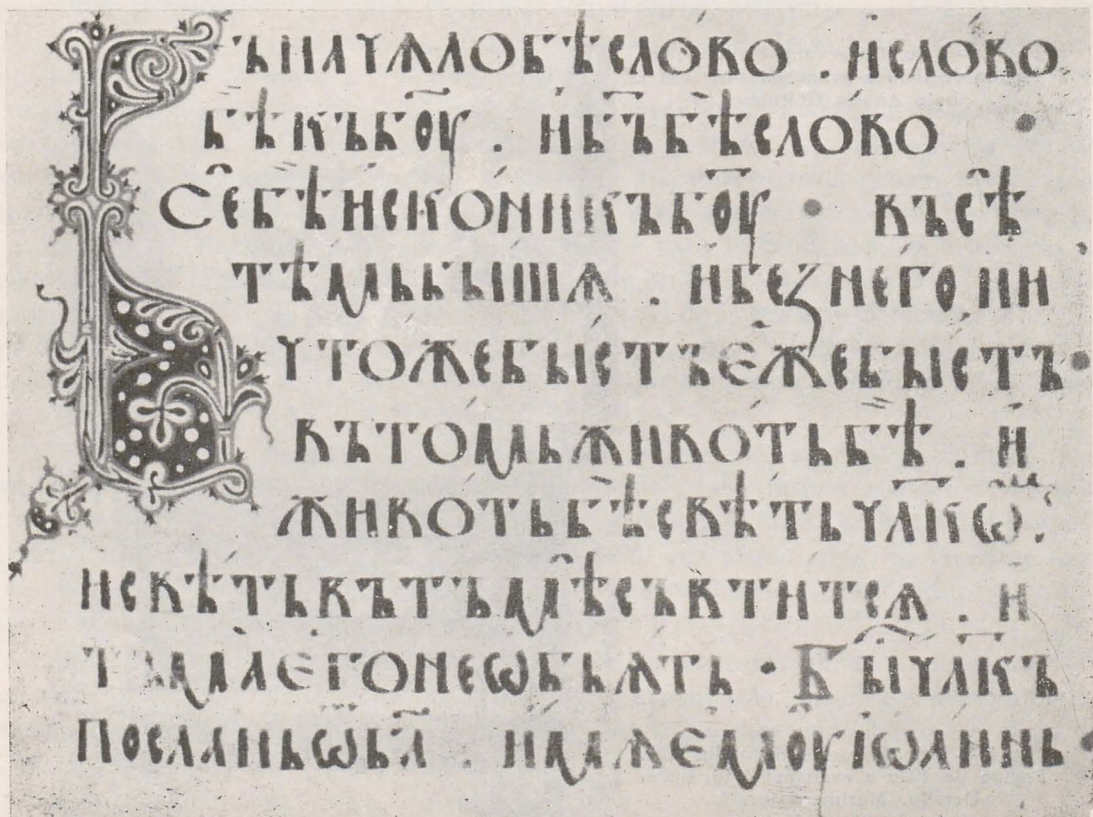


Fig. 6. — Uric. Tetraevanghelul din 1429. Pagina de titlu a evangheliei lui Ioan. Textul. Mărime naturală.
Foto Angela Ghițulescu.

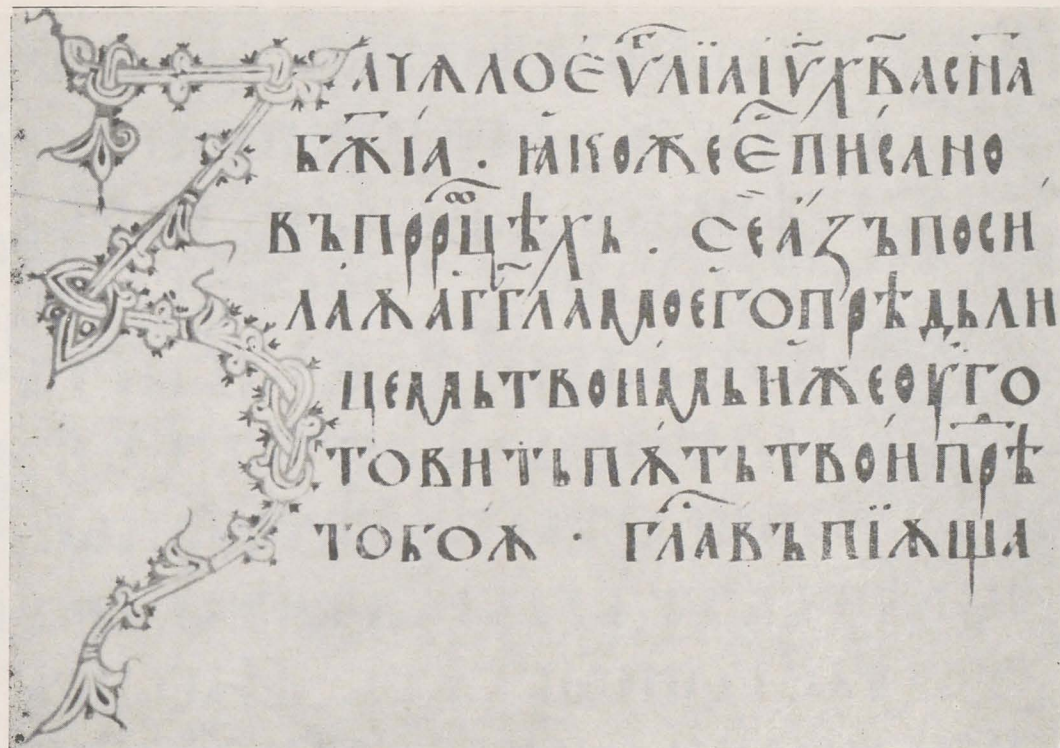


Fig. 7. — Urie. Tetraevangelul din 1129. Pagina de titlu a evangheliei lui Marcu. Textul. Mărimă naturală. Foto Angela Ghițulescu.

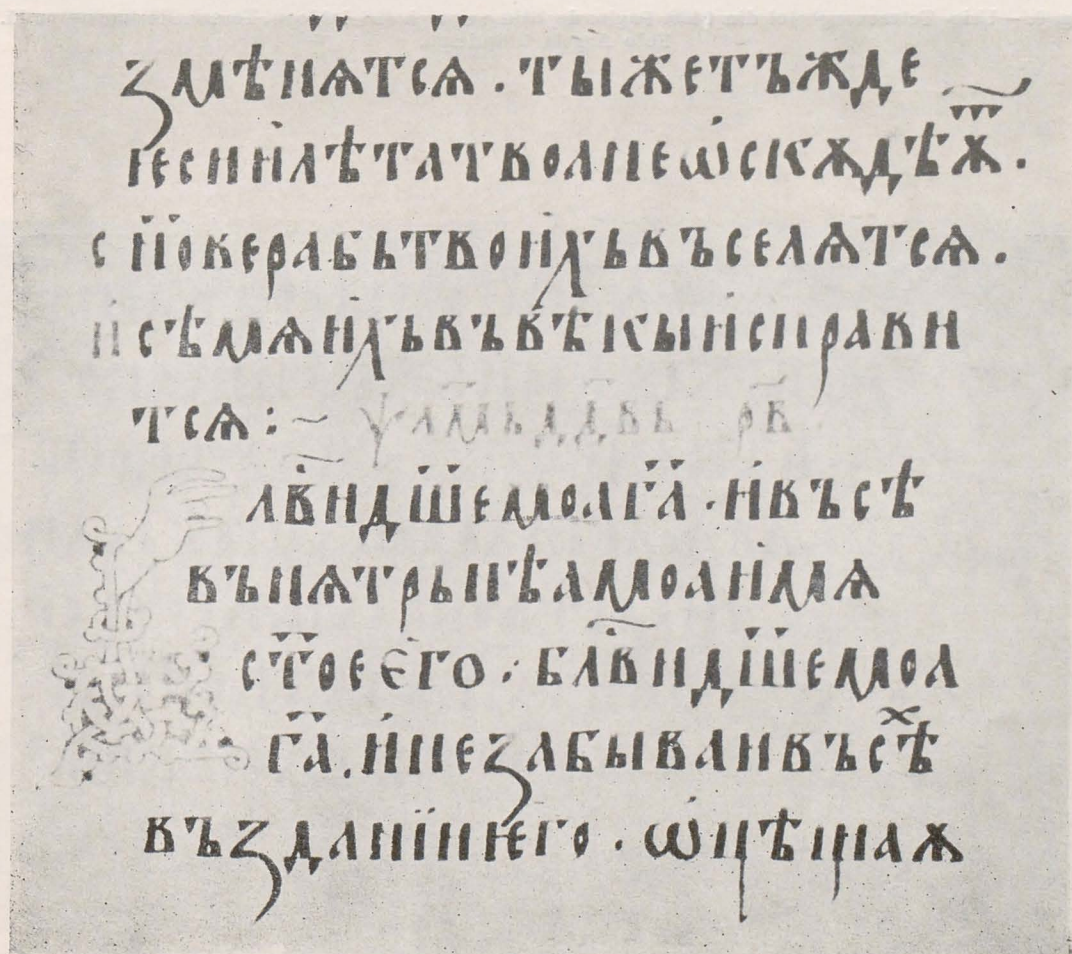


Fig. 8. — Psaltirea Tomić. 1350—1375, f. 172. Mărimă naturală. Foto Angela Ghițulescu.

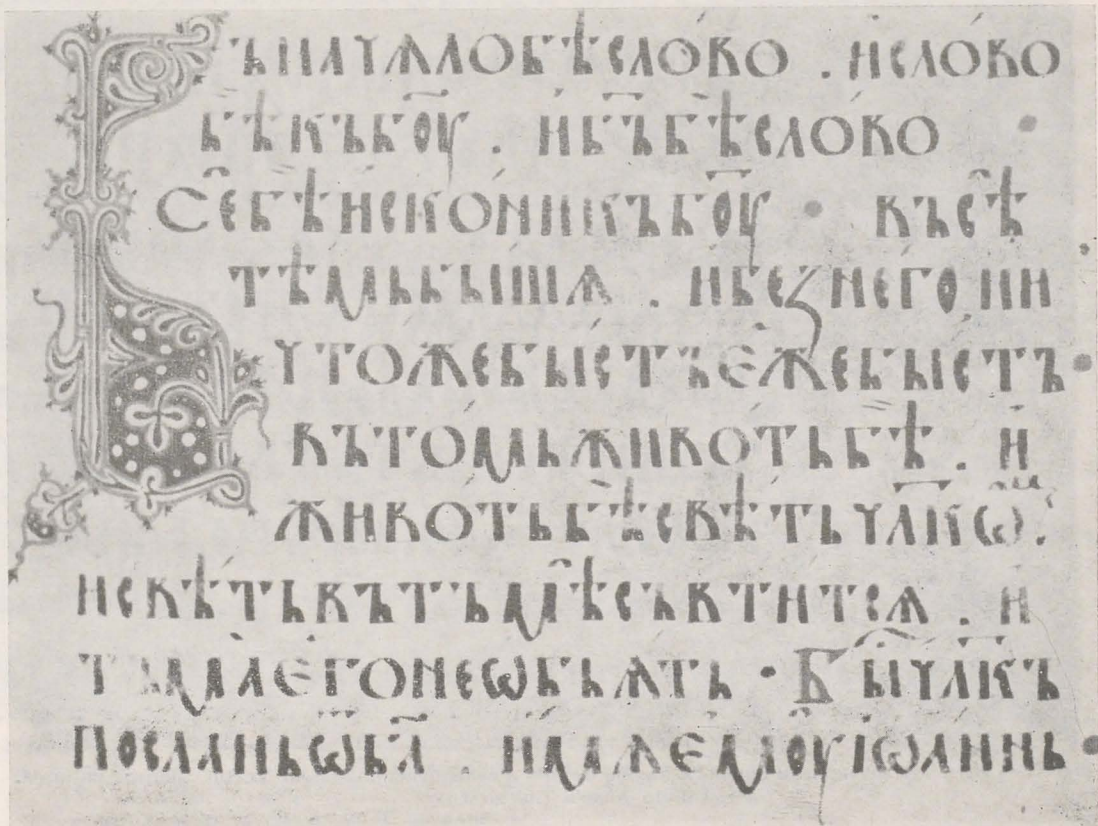


Fig. 6. — Uric. Tetraevangelul din 1429. Pagina de titlu a evangheliei lui Ioan. Textul. Mărime naturală.
Foto Angela Ghițulescu.

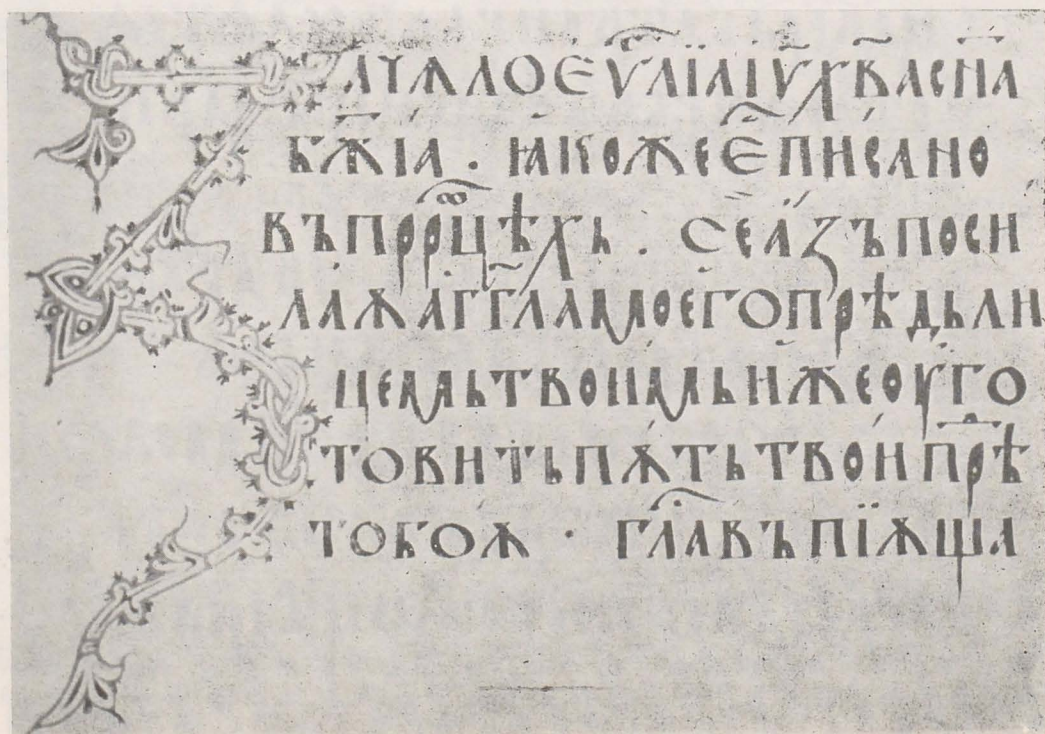


Fig. 7. — Uric. Tetraevangelul din 1429. Pagina de titlu a evangheliei lui Marcu. Textul. Mărime naturală.
Foto Angela Ghițulescu.

ѲНАУАЛѢШЕСЛОВО · НСЛОВѢ
 ѠБѢ · НБѢШЕСЛОВО · СЕБѢНСКОНИ
 ѠБѢ · ВЪСѢТѢАЛЫШЖ, НБЕЗНЕ
 ГОНУТОЖЕБЫ, ЕЖЕБЫ · ВЪТОАЛѢ
 ЖИВОТѢБѢ · НЖИВОБѢСѢТѢ
 ТѢКОМѢ · НСВѢТѢВЪТѢАЛѢСВѢ
 ТИТѢ · НТѢМАЕГОНЕѠБѢЖТѢ ·

Fig. 9. — Tetraevangelul țarului Ivan Alexandru. 1356.
 Pagina de titlu a evangheliei lui Ioan. Textul. Mărime naturală.
 Foto Angela Ghițulescu.

ЗАУАЛОЕУАНИАІУХВАСНАБНА · ІАКО
 ЖЕІЕСТѢПИСАНОВЫПРѢДѢХѢ · СЕ
 ПОСЛААЖАГЛААЛОЕГОІЕДАН
 ЦЕАЛѢТВОИМѢ · ІІЖЕОУГОТОВИТѢ
 ІІЖТѢТВОИПРѢДѢТОБОЖ · ГЛАВѢ
 ІІІІЖЩАГОВЫНОУСТЫНИ · ОУГОТОВА
 НТЕІІЖТѢГНѢ, ПРАВѢТВОРИТЕСТА

Fig. 10. — Tetraevangelul țarului Ivan Alexandru. 1356.
 Pagina de titlu a evangheliei lui Marcu. Textul. Mărime naturală.
 Foto Angela Ghițulescu.
<https://biblioteca-digitala.ro/> / <http://istoria-artei.ro>

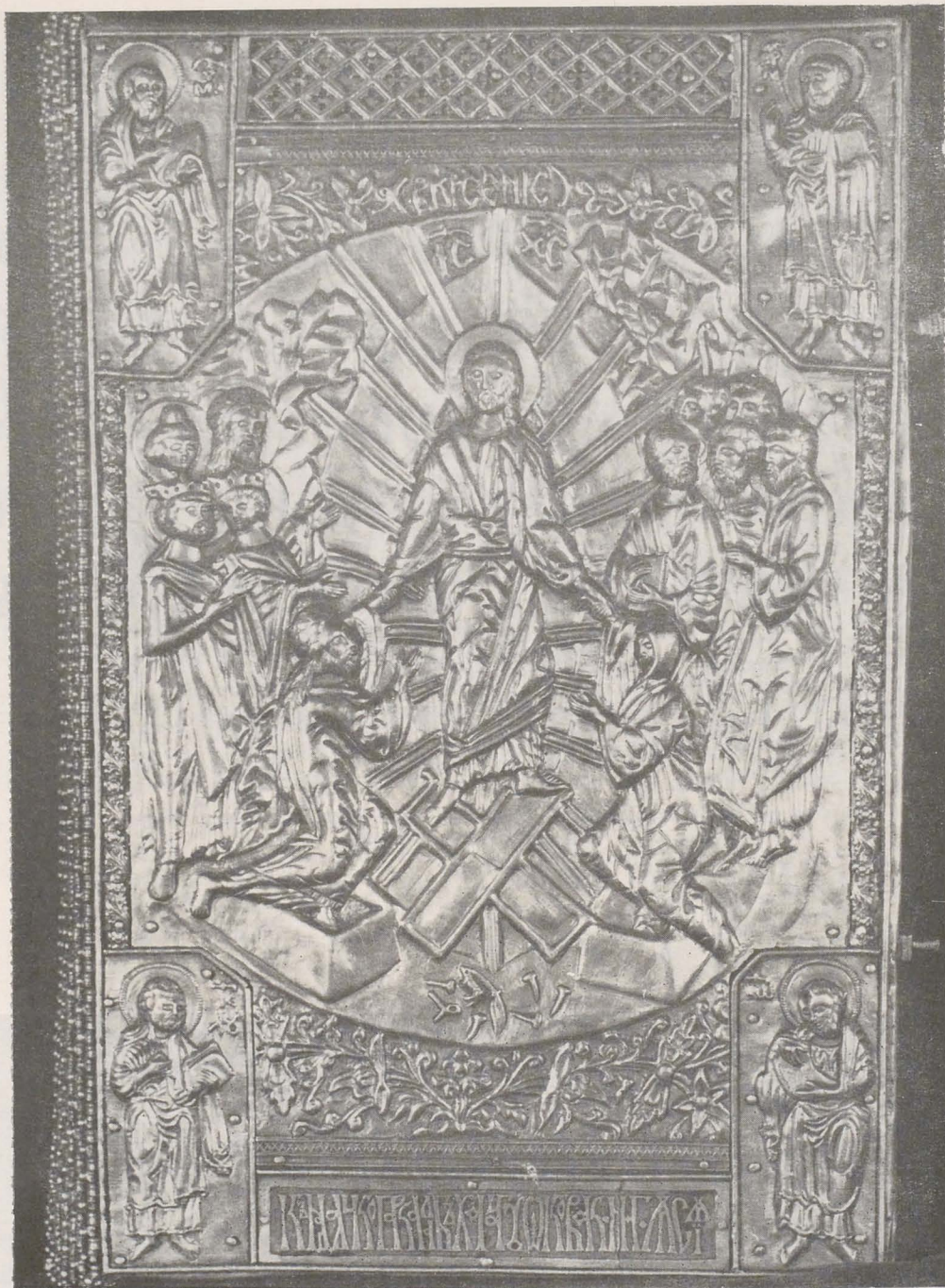


Fig. 11. — Ferecătura tetraevangelului lui Uric din 1436. Coperta din față.
Foto Alexandru Comănescu.



Fig. 12. — Ferecătura tetraevangelului lui Uric din 1436. Înscriptia de pe coperta din față. Mărime naturală.
Foto Alexandru Comănescu.

Ѥ вѣ ѿ, народомъ събраюцима
 се, начетъ ѿ гл҃ати • родъ съ лоука
 вѣ • знаменнаи шеть • нзнаме
 нне не дасе кмоу • ты кмо знаме
 нне ѿны прѣка • тако те бо бы
 ѿна знаменне нне вѣ томъ,
 тако боудеть ннѣ у лѣвѣскы родоу
 семоу • цр҃ца ютъскѣ встанеть на
 соудъ съмоу жн род асего, н ѿсоудить

Fig. 13. — Tetraevangelul lui Nikola Staniević. 1355—1370. Fila aflată în Biblioteca publică din Leningrad, F, I, 86.
 Detaliu. Mărimе naturală.
 Foto Angela Ghițulescu.



Fig. 14. — Evanghelie bizantină din secolul al X-lea. Frontispiciul evan-
 gheliei lui Marcu. Biblioteca națională din Paris, gr. 70.
 Foto Angela Ghițulescu.

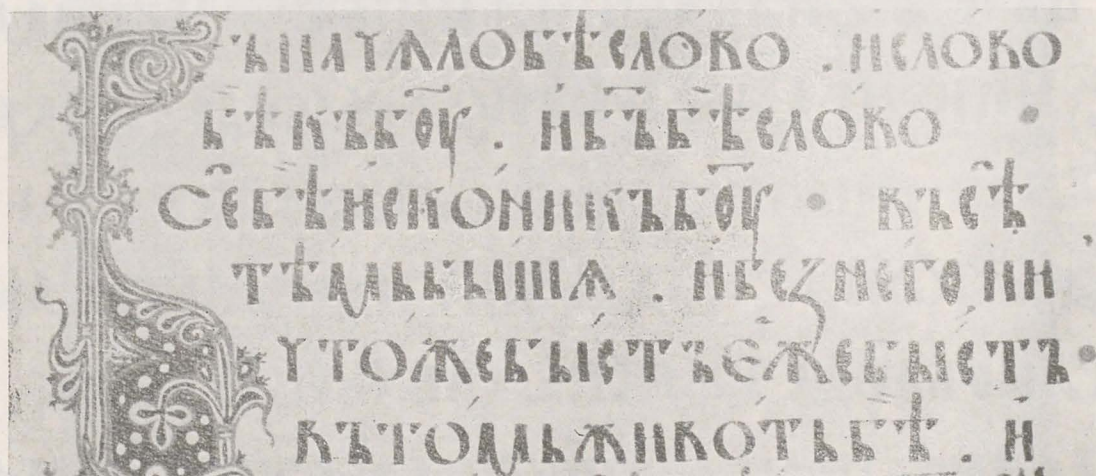


Fig. 6. — Uric. Tetraevangelul din 1429. Pagina de titlu a evangheliei lui Ioan. Textul. Detaliu, Mărime naturală.
Foto Angela Ghițulescu.

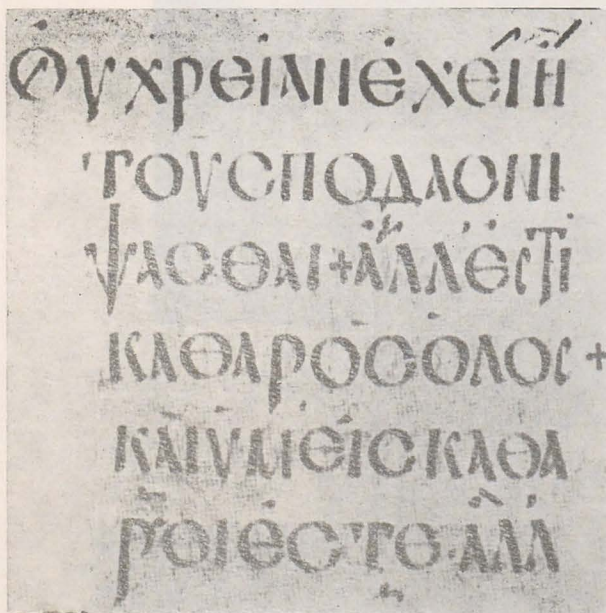


Fig. 15. — Fragment dintr-o evanghelie bizantină din secolul al X-lea. Detaliu ușor micșorat. Biblioteca publică din Leningrad, gr. 21, f. 6 v.
Foto Angela Ghițulescu.

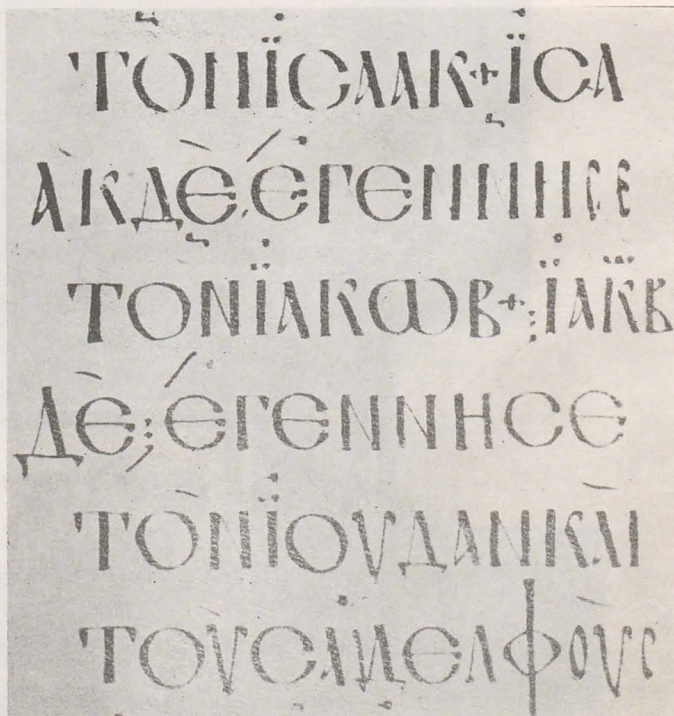
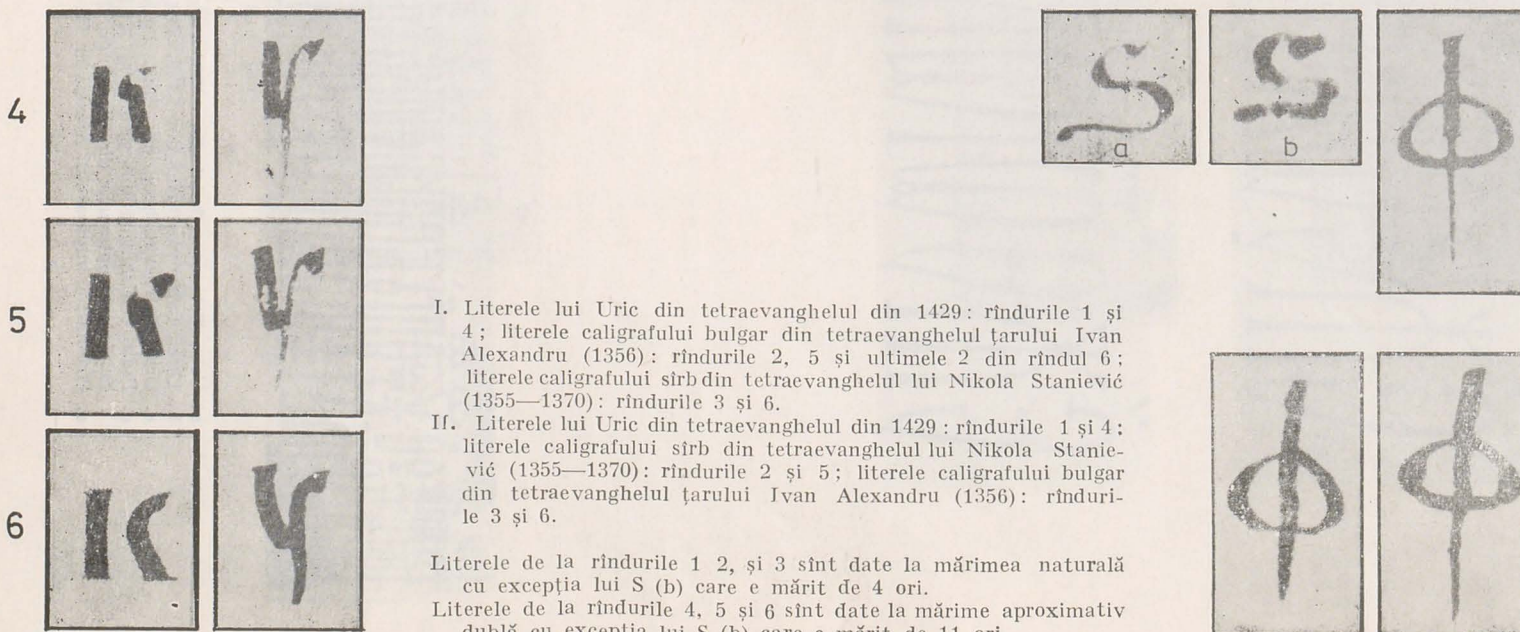
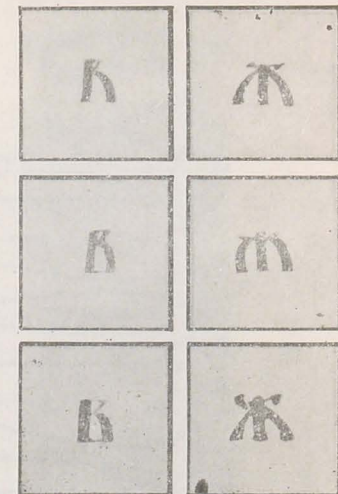
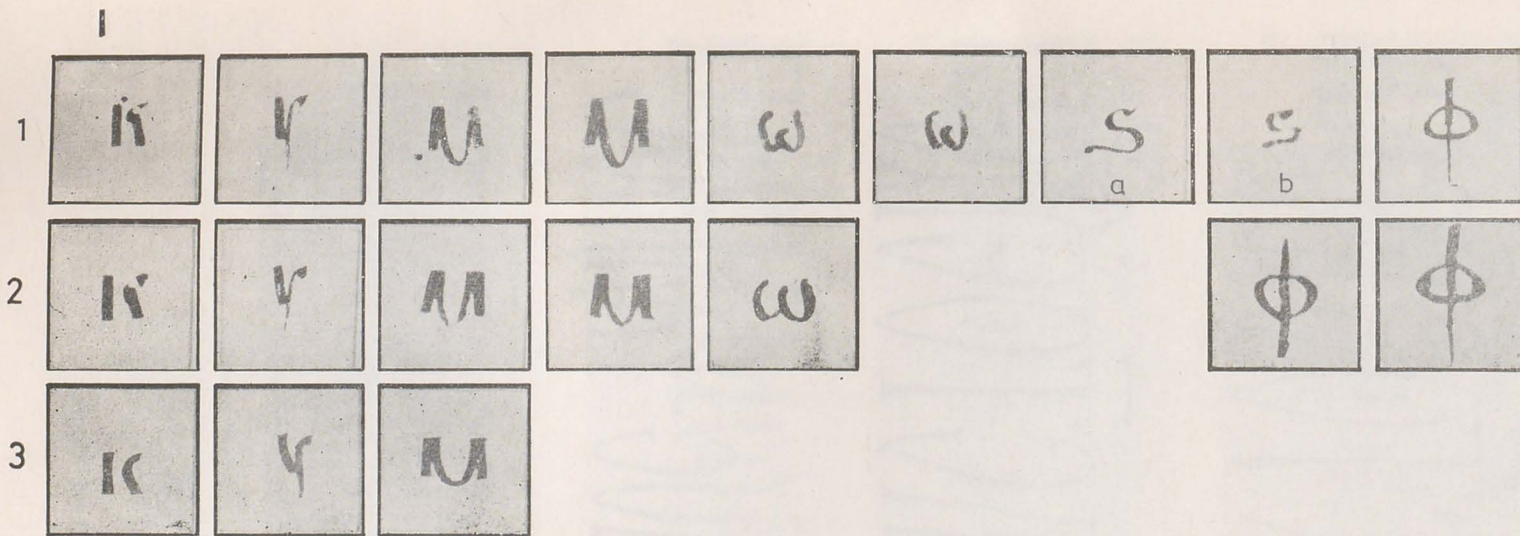


Fig. 16. — Evanghelie bizantină din secolul al X-lea. Începutul evangheliei lui Ioan. Detaliu. Muzeul istoric din Moscova, Biblioteca sinodală, gr. 226. Mărime naturală.
Foto Angela Ghițulescu.

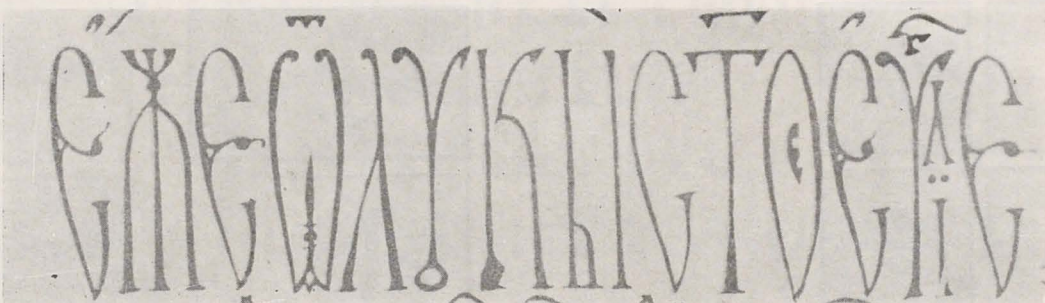


Literele de la rîndurile 1 2, și 3 sînt date la mărimea naturală cu excepția lui S (b) care e mărit de 4 ori.

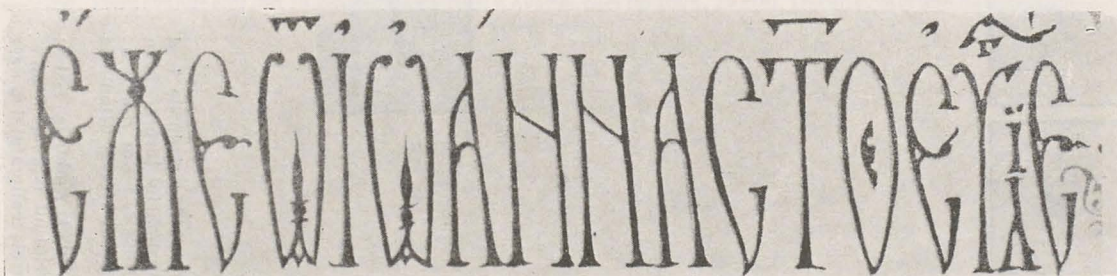
Literele de la rîndurile 4, 5 și 6 sînt date la mărimea aproximativ dublă cu excepția lui S (b) care e mărit de 11 ori.



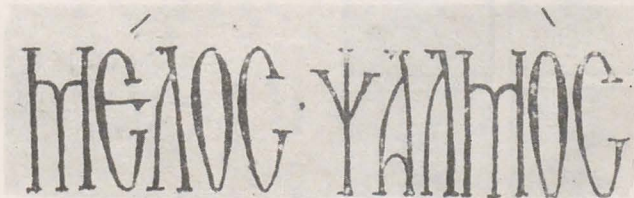
a



b



c



d



e

- a. Uric. Tetraevangelul din 1429. Titlul evangheliei lui Matei;
- b. Uric. Tetraevangelul din 1429. Titlul evangheliei lui Luca;
- c. Uric. Tetraevangelul din 1429. Titlul evangheliei lui Ioan;
- d. Psaltire bizantină din secolul al XI-lea. Titlul.
Biblioteca națională din Paris, gr. 21;
- e. Hrisoból al împăratului Alexios al III-lea. Secolul al XII-lea. Titlul;

ЄУАГГЕЛІЄ СТОМѦѦ

f

КА АІ РАЗУАСАФОУА ѠЗ

g

ВЛАВЕ ЄНЄ ПОПѠБЫЕ

h

ПЕСНМѠНЄ

i

НЖЕТѠНШ ІАІЕКП
ЕБЫЦІЄ ѠНХБПП

f. Tetraevangelul țarului Ivan Alexandru. 1356. Titlul evangheliei lui Matei;

g. Psaltirea Tomić. 1350—1370. Titlul de la f. 130;

h. Psaltirea Tomić. Titlul de la f. 273;

i. Psaltirea Tomić. Titlul de la fila 250;

j. Cuvântările lui Ioan Gură de Aur. Prima jumătate a secolului al XV-lea. Titlul. Biblioteca mănăstirii Hilandar, nr. 400.

Titlurile de la punctele a, b, c, f, g, h, i sînt date la mărime naturală.

Foto Angela Ghițulescu.

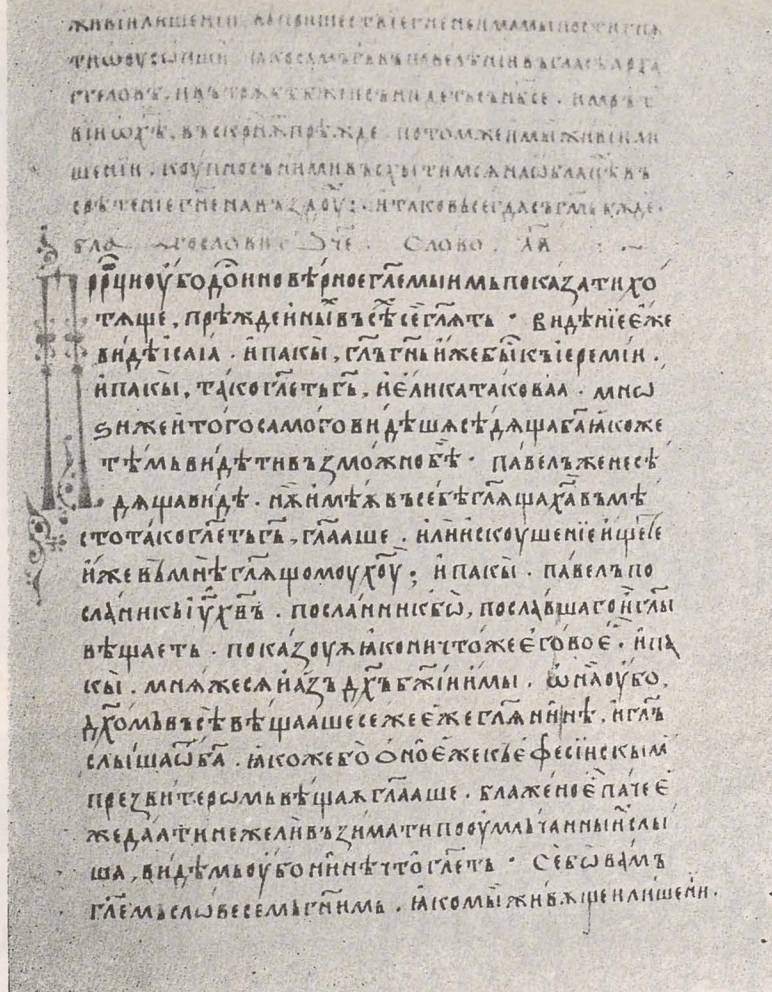


Fig. 17. — Uric. Manuscrisul din 1418—1420.
B.A.R., slav 149, f. 172.
Foto Angela Ghițulescu.



Fig. 18. — Uric. Tetraevangelul din
1429. Cruce de epilog. Mărimе naturală.
Foto Angela Ghițulescu.

impecabilă obiectivitate și în termeni atât de clari paleografii, slavistici și istoricii de artă ruși și sovietici din secolele XIX și XX. Marea diversitate a acestor elemente constituie, totodată, dovada unei personalități foarte complexe, o personalitate în care însă e important de subliniat că geniul artistic al lui Uric a ajuns la plenitudinea manifestării sale nu numai prin muncă prodigioasă și neîntreruptă, ci și prin cultură și pasiune bibliofilă. Căci vom vedea îndată, din cele 11 exemple de litere pe care le vom da, că opera de caligraf a lui Uric nu a însemnat numai prelucrarea și rafinarea unor modele date, ci însăși *selectarea* acestor modele din cele mai variate tipuri de scriere, prin adinea familiarizare a artistului cu manuscrisele celor mai diverse școli și epoci, uneori de foarte mare vechime.

Orice literă a lui Uric poate ilustra modul în care artistul a relucrat și reproporționat litera pe care și-a ales-o ca model și punct de plecare. Ne limităm însă la câteva din cele mai expresive. Iată de pildă litera **K** (Planșa 1—I). Se observă, față de tipul bulgar din tetraevanghelul lui Ivan Alexandru, cu care are cele mai mari asemănări, un proces dublu : de verticalizare a literei și de stringere a ei în talie. Catargul s-a subțiat, linia oblică de asemenea, devenind, totodată, mai puțin oblică și tinzând astfel, și ea, spre verticală. Ductul a devenit și el, mai ferm. Cilul cu virfușor ascuțit ce încheia linia oblică în partea de sus printr-un decroș spre stînga, s-a arcuit perfect și vegetal, devenind parcă o infimă frunzuliță, în suspensie la capătul unei și mai infime tije. Litera bulgărească, frumoasă în ea însăși, dar mai laxă, a căpătat dintr-odată un aplomb și o eleganță în plus. Cît despre **K**-ul sîrbesc, din tetraevanghelul lui Staniević, simplificat ca o schemă și cu ductul fără valorații, nu e nevoie să insistăm pentru a arăta ce distanță îl separa de **K**-ul lui Uric.

O situație similară prezintă litera **V** (Planșa 1—I). Catargul oblic din **V**-ul bulgar s-a îndreptat, iar cilul cu coadă lungă, de asemenea ușor oblic la bulgar, s-a îndreptat și el, acuzînd, împreună cu catargul, verticalismul literei. Pe de altă parte, o singură privire la **V**-ul sîrbesc, cu ductul fără nuanțe și cu linia oblică sumar curbata, arată că e vorba de două viziuni ce nu au nimic comun.

Am vorbit mai sus de plăcerea rară pe care o încearcă Uric în utilizarea liniilor curbe. Un exemplu clasic e litera **S** din începutul evangheliei lui Luca (Planșa 1—I, a), al cărei prototip se află tot în scrisul bulgar, sîrbii neincluzînd-o în alfabetul lor pentru că, fonetic, nu aveau nevoie de dînsa. Această literă, frumoasă și la bulgari, frapează la Uric prin eleganța ei inegalabilă, pîrînd a stiliza în pură geometrie silueta unei lebede ce taie apa cu capul dat pe spate, cu gîtul puternic arcuit și cu pieptul ușor afundat. Și e locul să observăm că *întocmai* același **S** se vede și în textul (semiuncial) cu litere mai mici de un milimetru, unele cursivizate, de pe rotulul evangheliei pe care o scrie, pe genunchi, evanghelistul Luca în frumosu-i portret. Această literă — singura de un milimetru (Planșa 1—I, b) — e încă o dovadă peremptorie a identității dintre caligraf și miniaturist. Cu atît mai mult cu cît păstrarea impulsilor ei specifice, la asemenea infimă dimensiune, e un tur de forță.

Dar am pomenit mai sus și despre virtuosul joc al lui Uric în contrastarea și opoziția liniilor curbe cu cele drepte. Un exemplu bun e litera **M** (Planșa 1—I). Comparînd **M**-ul lătăreț și puțin adînc al sîrbului cu cel, mai elegant și mai adînc, al bulgarului se vede imediat de unde vine **M**-ul lui Uric. Contribuția românului a constatat în rafinarea și regularizarea literei bulgărești, care a căpătat mai multă fermitate și prestanță prin puternica contrastare a catargelor cu poala. Căci poala e considerabil mai adîncă și mai bine rotunjită decît cea realizată de bulgar. Făcînd corp comun cu poala, catargele devin solidare cu aceasta și-i sporesc dimensiunea verticală.

Am văzut că slavistici și paleografii ruși au derivat scrisul lui Uric din scrisul bulgar. În ce ne privește, nu numai că acceptăm această concluzie dar, după cum se poate vedea din exemplificările noastre, o și întărim. Cu o rezervă : o analiză atentă arată că, dacă această concluzie e justă pentru marea majoritate a literelor, există și alte câteva litere care nu vin din scrisul bulgar. Dintre acestea două vin de la sîrbi. Și iată cum.

În căutarea acelor forme de litere care să mulțumească dorința sa de a contrasta liniile drepte cu cele curbe, Uric n-a fost satisfăcut de posibilitățile pe care i le ofereau, din acest unghi de vedere, **E**-ul și **Ж**-ul bulgărești (Planșa 1—II). Rațiuni de ordin estetic l-au făcut să caute formele de care avea nevoie aiurea. Și le-a găsit în scrisul sîrbesc. În adevăr, în scrisul sîrbesc de capitală se remarcă, încă din secolul XIII, tendința de a spori în dimensiune partea de jos a acestor litere, în dauna celei de sus, care devine infimă (Planșa 1—II). Acest proces, deplin încheiat la mijlocul

veacului XIV, l-a observat foarte exact V. Mošin⁵⁰. Tocmai aceste tipuri de litere le-a ales Uric pentru scrisul său, bineînțeles nu fără a le adapta și pe ele propriului său gust. A contrastat mai puternic liniile subțiri și groase, cum se poate vedea, de pildă, din traversa de jos a lui **E**, mai groasă la sirb și subțire ca un fir de păr la român. Dar marele câștig l-a înregistrat Uric în exploatarea curbelor sirbești. Curba lui **E**, cu ductul uniform și căzind mai aproape de catarg la sirb, țîșnește suplă și mai subțire la Uric, se acuză pe parcurs și se aruncă, bine și tens arcuită, departe de catarg, precum contrafortul zburător în arhitectura gotică (Planșa 1—II). De aici amploarea **E**-ului lui Uric față de aspectul mai strâns în sine, al **E**-ului sirbesc. Și același lucru și cu **Ж**, care, pentru a nu lungi inutil analiza, pare, și la sirb și la român, un **E** dublu sau, mai exact, doi **E** adosați (Planșa 1—II). Cu diferența că **Ж**-ul românului are un amănunt în plus, care-i dă un aer de lucru minuțios finisat. E vorba de partea de sus a literei care, aceasta, a fost luată de la bulgari sub forma celui ornament elicoidal cu un vîrf în sus și altul în jos și care, realizat ca și la bulgari, dintr-o singură trăsătură, dar mult mai fin, înlocuiește cei doi simpli țepi oblici ai **Ж**-ului sirbesc.

Pînă aici am vorbit despre împrumuturile lui Uric de la slavii de sud. Dar diapazonul preocupărilor bibliofile ale marelui artist a fost mult mai larg. Să ne reîntoarcem la liniile curbe și să vedem cum a tratat caligraful nemțean forma ideală a tuturor acestor linii: cercul, în cele două ipostaze ale sale: cercul închis, care este litera **O**, și cercul deschis, care sînt **Є** și **Г**. Ne izbește de la început marea eleganță formală a acestor litere și, în același timp, marea lor frecvență, care sporește puternic aspectul solemn și somptuos al paginii, luminată parcă dinăuntru de mari globuri suspendate printre litere (Fig. 6). Cu precădere la aceste globuri atrage atenția acea „unduire rafinată” de care vorbea V. Șeepkin și care, obținută prin subtile apăsări și retrageri ale vârfului peniței, le dă o suplețe inedită. Iar dacă ne uităm mai deaproape constatăm că ductul e astfel modulat încît, deși **O**-urile sînt niște cercuri, golurile lor au o formă ovoidală. Cu alte cuvinte, ovale înscrise în cercuri. Mai mult: aceste ovale sînt ușor și consecvent înclinate spre stînga. E în mod vădit o contrapunere de idei, de ritmuri, o adevărată dialectică arhitectonică în „simplul” spațiu al unei litere. Iar dacă trecem la măsurători, constatăm că această dialectică e și mai complexă, căci deși nu pare, lățimea **O**-urilor e infinitesimal mai mare decît înălțimea! De aici acel efect indefinibil al **O**-ului lui Uric care, în fapt, e și lat și oval, și vertical și oblic, dar care optic, și privit de departe, dă iluzia unui cerc de o eleganță specială, datorită factorilor contrarii care au fost puși să conlucreze în realizarea unei asemenea litere.

La fel de interesante sînt și **Є**-urile și **Г**-urile, căroră artistul, cu un surplus de rafinament, nu le-a dat o formă circulară strictă și ferm încheiată la capete, ci pe aceea a unor parabole. Cu alte cuvinte, o formă care nu se impune rigid privitorului, ci una care-l invită să participe și el la definirea ei și să continue pe cont propriu un joc abstract (Fig. 7).

Trecînd acum, în sensul strict al cuvîntului, la contextul în care apar cele trei litere, adică la textul înconjurător, ne amintim că el e format din litere puse pe înalt, adică înscriindu-se într-un dreptunghi, în vreme ce cercurile se înscriu în pătrat. De aici și efectul lor în pagină, dialectica dintre ele și restul literelor, ca o ultimă consecință a jocului preferat al lui Uric între rotund și drept.

De unde vine această estetică specială a cercului? Și de unde această idee de a insera cercuri între dreptunghiuri, în loc de pătrate, cum ar fi fost calea normală? Oricîte analize am face, cu oricîtă minuție, lucrul nu vine de la slavii de sud. Dealtfel, la aceștia **O**-urile sînt, în marea lor majoritate, ovale. Se întîlnesc, e adevărat, și **O**-uri circulare ce se apropie de cele moldovenești, dar ele sînt rare, întîmplătoare, pe cînd la Uric și la urmașii săi ele constituie regula⁵¹. Același lucru se poate spune despre **Є**-uri. Cît despre **Г**-uri, ele sînt cele mai puțin reușite dintre toate. Într-un

⁵⁰ V. Mošin, *Ćirilski rukopisi Jugoslavenske Akademije*, I, Belgrad, 1955, p. 12.

⁵¹ Chiar în rarele manuscrise sud-slave în care **O**-ul circular e ceva mai frecvent — ca de pildă în tetraevanghelul sirbesc al mitropolitului Iacob al Seresului, de la mijlocul veacului XIV (British Museum. Add. mss. 39 626), sau într-un tetraevanghel, de asemenea sirbesc, probabil contemporan cu Uric (Biblioteca Chiril și Metodiu din Sofia, 24), acest **O** e inserat în rînduri formate din litere ce se înscriu în pătrat

și nu din litere înalte, ce se înscriu în dreptunghi, ca în cazul **O**-ului moldovenesc. Nu e deci vorba de o deosebire de amănunt, ci de una de principii estetice net diferite. (Pentru tetraevanghelul mitropolitului Iacob, vezi Славянски ръкописи от Британския Музей и Библиотека, introducere de Ivan Duicev, catalog de Aksinia Djurova, Sofia, 1977, pl. VIII, iar pentru celălalt tetraevanghel, vezi Manio Stoianov, Украса на славянските ръкописи в България, Sofia, 1973, p. 81, sus.

cuvînt : cercul nu a constituit, nici în sine, ca literă, nici ca element component al punerii în pagină, o preocupare specială a slavilor de sud, nici în secolul XIV și nici în secolele anterioare.

Extinzînd însă investigația la scrisurile bizantine — al căror alfabet a constituit, după cum se știe, modelul direct al alfabetului chirilic — constatăm, nu fără surprindere, că singurul scris care a folosit cercul după aceleași norme și în același context grafic de litere puse pe înalt ca și scrisul moldovenesc, este *unciala nouă liturgică*, sau *de lux*, bizantină din secolele IX—XII. Este meritul paleografilor occidentali din secolele XVIII—XIX și în primul rînd al lui V. Gardthausen, în monumentală sa *Griechische Palaeographie*, din 1913⁵², de a fi reconstituit și explicat evoluția uncialei bizantine. Van Groningen a spus despre cartea lui Gardthausen că e „bogată în date dar nu foarte clară și insuficientă cît privește papirusurile”⁵³. Lăsînd la o parte analiza papirusurilor, care cade în afară preocupărilor noastre, aprecierea e numai parțial justă și nu e completă. Căci dacă stilul său ar fi cîștigat în claritate de ar fi fost, uneori, mai strîns, nu e mai puțin adevărat că marele paleograf german n-a fost numai un erudit plin de informații, ci și un om de idei și sensibilitate, un investigator de adîncime. Printre scopurile majore ale investigațiilor sale a fost și acela de a reconstitui sistematic din fază în fază, evoluția uncialei bizantine. Coroborînd multele sale pagini din *Paleografie*, privitoare la această chestiune, cu expunerea mai scurtă dintr-un studiu în limba rusă, anterior cu doi ani⁵⁴, studiu cu unele incongruențe față de *Paleografie*, dar și cu unele completări utile, obținem, prin sintetizare, schema lui Gardthausen, valabilă și astăzi, în liniile sale mari⁵⁵, și care e următoarea⁵⁶:

Grecii bizantini au continuat frumoasa uncială a strămoșilor lor antici, scrisă pe papirus, și au realizat-o după aceleași principii pînă în secolele V—VI. Caracteristica acestei unciale vechi este ductul fin al literelor, cu o ușoară contrastare a liniilor subțiri și groase, și mai ales forma literelor, ce se înscrie într-un pătrat sau într-un cerc, din care cauză Gardthausen apreciază, pe bună dreptate, că acestui tip de litere i se potrivește mai bine denumirea pe care i-au dat-o înșiși grecii : στρογγύλος χαρακτήρ⁵⁷ decît cea latină, de uncială. Într-adevăr, nu numai O, G și S sînt remarcabile, o reală încintare a ochiului, dar și litere colțuroase ca Δ sau λ se înscriu mai bine, prin proporționarea liniilor ce le compun, în cerc decît în pătrat. Din această uncială „rotundă” s-a dezvoltat apoi o variantă mai impozantă, cu litere mai mari și un contrast mai puternic între liniile subțiri și groase, și pe care Gardthausen o numește *vechea uncială de lux* (*ältere Prunkunciale*)⁵⁸.

Dar tendința spre o eleganță mai mare a literelor a adus unciala veche, prin secolele VII—VIII, într-o nouă fază în care literele, subțindu-se în talie și înscriindu-se într-un dreptunghi, s-au înclinat, totodată, pe o parte, spre dreapta. Frumoasele cercuri ale literelor O, G și S s-au aplecat și ele devenind niște ovale ascuțite la capete, iar contrastul dintre liniile subțiri și groase s-a accentuat încă mai mult. Așa s-a născut *unciala nouă*. Procesul însă a continuat și a făcut să apară, prin secolele VIII—IX, o a patra fază în care literele, mai strîmte și înclinate, ale uncialei noi s-au reindreptat, redevenind verticale, dar rămînînd tot strînse în talie, în contrast cu vechea uncială. Tot în contrast cu vechea uncială au rămas și literele O, G și S, care n-au mai redevenit rotunde, ci au rămas ovale. Acesta este tipul de uncială pe care l-au luat slavii ca model cînd și-au constituit alfabetul lor chirilic, prin jurul anilor 900, și pe care paleograful german îl numește, sugestiv, *praeslavisch*⁵⁹. În sfîrșit, dorința de a realiza un scris încă mai solemn și mai fastuos decît vechea uncială de lux, un scris pe care Gardthausen îl numește *noua uncială de lux* sau *liturgică* (*jüngere Prunkunciale*,

⁵² V. Gardthausen, *Griechische Palaeographie*, ed. II, vol. 2, Leipzig, 1913, p. 83—159.

⁵³ B. A. Van Groningen, *Short Manual of Greek Palaeography*, Leiden, 1955, p. 10.

⁵⁴ V. Gardthausen, Греческое письмо IX—X столетий, în Энциклопедия славянской филологии, sub redacția lui I. V. Iagić, Petersburg, II, 1911, p. 37—50, și pl. III și IV.

⁵⁵ Spunem „în linii mari” pentru că această schemă e susceptibilă de unele reajustări minore, mai ales în planul cronologiei, adică a apariției și secvenței diverselor tipuri de scriere.

⁵⁶ Operația de extragere prin sintetizare a schemei lui Gardthausen am realizat-o printr-o coroborare atît de zigza-

gată a vastului text german cu cel în limba rusă încît citarea diverselor pagini ar fi un lucru nu numai fastidios, dar și oîios, și de aceea am și renunțat la el, cu vreo cîteva excepții. Cei doritori să aprofundeze concluziile și motivațiile lui Gardthausen o pot face cu mult folos citînd în întregime interesantele sale demonstrații.

⁵⁷ V. Gardthausen, *Griechische Palaeographie*, p. 88, nota 1.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 140 și 153.

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 151. Aici încetăm coroborarea celor două texte ale lui Gardthausen pentru că articolul în limba rusă se oprește la această grafie „preslavă”, lămurirea tipologiei și origini ei constituind tocmai scopul colaborării lui Gardthausen la *Enciclopedia slavă* editată de Iagić.

liturgische Unciale)⁶⁰ a dus unciala bizantină, în secolul IX, într-a cincea și ultima ei fază, în care literele **O**, **G** și **6**, părăsind ovalul, au revenit la forma lor originală : cercul. Din oval au păstrat doar ceva din forma golului interior, ușor înclinat, însă, spre stînga. Inscrise în șirul literelor înalte ale uncialei noi, se înțelege că noile cercuri au căpătat, prin însăși amplitudinea lor în contrast cu restul literelor, strîmte în talie, o alură plină de prestanță (Fig. 15 și 16). Mai mult : sesizîndu-le importanța într-o scriere solemnă, caligrafiile bizantine le-au transformat în sistem și au umplut pagina cu ele, nemaiutilizînd ovalul decît atunci cînd, așa cum observă Gardthausen, din lipsă de spațiu (*wo der Platz knapp ist*)⁶¹ nu mai aveau loc să se desfășoare în voie, ceea ce desigur se întîmplă de obicei la sfîrșitul rîndurilor. (Nu e nevoie să mai spunem că aceeași soartă o au și literele **G** și **6**). Mai pretențioasă și cerînd mai mult efort și timp de realizare decît vechea uncială de lux, noua uncială de lux a fost utilizată mai rar, și anume în acele evanghelii de mari dimensiuni, aduse cu pompă pe amvon⁶², în mijlocul bisericii, spre a fi deschise și citite în zilele de sărbătoare. (De aici și numele de uncială liturgică). Noua uncială de lux a durat pînă în secolul XII⁶³, cînd a fost definitiv înlocuită de minusculele bizantine, care se afirmase încă din prima jumătate a secolului IX, evoluînd paralel. E interesant însă — adăugăm noi — că atracția pentru frumoasele și solemnele cercuri a fost atît de pronunțată încît în unele manuscrise realizate în minuscule, titlurile, pentru mai multă prestanță, au fost scrise în unciala liturgică, formele circulare ale literelor, elaborat ornamentate și adăpostite în fastuoase frontispicii arhitectonice, izbind ochiul de la prima vedere (Fig. 14).

Din analiza schemei lui Gardthausen rezultă limpede că, pe lîngă sursele sale sud-slave, Gavril Uric a folosit, ca izvor de inspirație a propriului său scris, și o sursă curat bizantină, și anume unciala liturgică din secolele IX—XII. Dacă între unciala lui Uric și unciala bizantină ar fi existat numai un singur aspect identic, s-ar fi putut crede, eventual, că e vorba de o coincidență deși, în treacăt fie spus, într-un domeniu atît de tradiționalist precum caligrafia medievală, coincidențele trebuie tratate cu cea mai mare precauție. Există însă între cele două scrisuri nu unul ci patru aspecte identice : tehnica specială a literelor circulare, rotunde în afară și ovale înclinate spre stînga înăuntru ; inserarea acestor litere ce se înscriu în pătrat, într-un scris înalt, cu litere ce se înscriu în dreptunghi ; marea frecvență a literelor circulare, extinse la întreaga pagină a manuscrisului nu întîmplător, ci ca un procedeu constant și urmărit sistematic ; contrastarea puternică dar armonioasă (și nu bruscată și excesivă, cum vom vedea în unele imitații ucrainiene ale școlii moldovenești) a liniilor subțiri cu cele groase. Punînd față în față unciala liturgică bizantină și unciala lui Uric, cele patru aspecte identice sar în ochi în ciuda diferențelor specifice de duct și dovedesc fără umbră de șovăire că Uric era temeinic familiarizat cu această uncială și că a avut un contact direct și de lungă durată cu manuscrise grecești de lux din secolele IX—XII. Inutil să mai spunem că acest contact susținut nu s-a produs ca rezultat al unui impuls exterior (îndemnul vreunui maestru-caligraf din capitala Bizanțului), ci dintr-o atracție congenială a lui Uric față de estetica îndepărtatilor săi înaintași greci. [Dar tot aici e locul să mai adăugăm o observație. **G**-urile și **6**-urile lui Uric se încheie uneori în capete mai ferm precizate, ca de pildă **G**-ul al cărui ecou amplificat e alcătuit de intrîndul inițialei **E** (fig. 6). Există însă, așa cum am arătat undeva mai sus, și **G**-uri și **6**-uri terminate indefinit, în foarte fine inflexiuni, precum cele de la fig. 7. Trebuie să precizăm că asemenea inflexiuni — care, într-o formă mai puțin fluidă, se întîlnesc și în manuscrisele unciale bizantine din secolele IX—XII — reprezintă, în ce-l privește pe Uric, contaminări din minusculele bizantine, mai ales din secolele X—XIII. Este evident că Uric nu putea rămîne indiferent la farmecul acestei scrieri de extremă finețe formală. Asemenea contaminări inerente unui mare artist, care e prin definiție un nepreconceput

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 153—154. E de observat, în încheiere, că denumirile date de Gardthausen grafiilor pe care le-am enumerat în text sînt, în general, cele curențe în vremea sa și a paleografilor ce l-au precedat. Cît privește epoca exactă în care a apărut această specială grafie, Gardthausen recunoaște că „Wann diese liturgische Unciale entstanden ist, ist schwer zu sagen” (*op. cit.*, p. 155). Relatînd și opiniile altora autorul oscilează, în ce-l privește, între secolele IX și X. Chestiunea nu e nici pînă azi rezolvată definitiv, dar balanța pare a înclina spre secolul IX ceea ce, dealtfel, n-ar fi deloc surprin-

zător, pentru că ar corespunde cu faza de început a dinastiei macedonene, instalată în 867 și promotoare asiduă a unei fundamentale reorientări a întregului aparat al esteticii bizantine, cu un accent acuzat pe fast și moștenire antică.

⁶¹ *Op. cit.*, p. 154.

⁶² *Lesepult* (*loc. cit.*) trebuie tradus desigur prin amvon, însă nu cel alipit de unul din pereții laterali ai naosului, cum îl știm din timpurile mai noi, ci amvonul vechi, bizantin, amplasat ca o estradă în mijlocul bisericii.

⁶³ *Op. cit.*, p. 157.

receptiv, nu afectează cu nimic solemnă sa uncială, n-o face mai puțin uncială, ci-i instilează doar, ici-colo, o indefinibilă și binevenită vibrație].

Cum a ajuns Uric în contact cu asemenea piese de bibliofilie cum erau la începutul secolului XV manuscrisele grecești de care vorbim aici? Dacă e de conceput că manuscrise sud-slave de lux au putut ajunge în Moldova aduse de refugiați bulgari și sirbi spre finele secolului XIV și începutul celui următor — și vom reveni asupra acestei chestiuni când vom discuta anii de formație ai lui Uric — manuscrise grecești, în unciala din secolele IX—XII și nu în minusecula contemporană cu artistul nemțean, n-au avut cum să nimerească în țara de la răsărit de Carpați. Desigur, oricând și oriunde în istorie sint posibile excepțiile și, de pildă, Alexandru cel Bun va fi putut primi, să zicem, un dar împărătesc din partea lui Manuil II sub forma unui scump și vechi manuscris pe care apoi să cadă și ochii lui Uric. Însă cu asemenea speculații și cu altele asemenea lor nu putem construi nimic și în afară de asta sursele grecești directe ale graficii lui Uric, ce vom vedea că nu se reduc la cele trei litere pomenite mai sus, arată că artistul moldovean a avut acces nu la un unic manuscris ce i-ar fi căzut întâmplător în mină, ci la o întreagă bibliotecă în care a studiat migălos tot felul de manuscrise cu tot felul de scrisuri și ducturi și din care și-a făcut apoi selecțiile sale. Bibliotecii interesante, cu manuscrise donate de-a lungul veacurilor de împărați și nobili bizantini se găseau, desigur, și în mănăstirile Muntelui Athos, însă ele nu se puteau compara în amploare și varietate de fonduri cu marile biblioteci mănăstirești din capitala imperiului, și în primul rînd cu cea de la Studion care, cu fondurile sale grecești și slave, constituia cel mai vestit centru de propagare a culturii bizantine metropolitane în țările slave sau folosind slavona ca limbă oficială. În afară de asta, stilul net aulic al artei lui Uric — de la miniaturi, între ale căror chenare de o rară somptuozitate ⁶⁴ reînvie cu iradiantă dezinvoltură cele mai bune tradiții ale esteticii antice păstrate cu atîta consecvență în capitala imperiului ⁶⁵, și pînă la fastul paginilor de titlu — nu are nimic comun cu optica severă și neîubitoare de strălucire formală a ascetismului athonit, ci arată că Uric și-a desăvîrșit educația artistică în bibliotecile Constantinopolului.

Concluzia, irecuzabilă, că Uric a studiat la Constantinopol poate ridica o întrebare : cum anume a ajuns un tânăr călugăr din Moldova să aibă acces la bibliotecile marilor mănăstiri din metropola imperiului bizantin? Răspunsul e simplu : niciodată nu fuseseră condițiile mai favorabile pentru strînse legături între biserica Moldovei și Marea biserică a răsăritului decît totemai în anii de ucenicie ai lui Uric. Căci e notoriu că după conflictul îndelungat dintre cele două biserici, conflict izbucnit din refuzul constant și hotărît al domnilor și clericilor Moldovei de a accepta pe scaunul din Suceava un mitropolit grec impus de bizantini, patriarhia ecumenică a cedat și, în 1401, în al doilea an al domniei lui Alexandru cel Bun, a recunoscut ca păstor al tînărului stat pe Iosif, un moldovean ⁶⁶ din familia domnească ⁶⁷ și care, ca episcop nerecunoscut de patriarhie, încă dinainte de 1387 ⁶⁸

⁶⁴ Înseși aceste chenare somptuoase și foarte late pe care le realizează cu voluptate Uric pe întreaga pagină de manuscris, sint încă un indiciu al contactului său direct cu foarte vechi manuscrise bizantine de lux. Căci asemenea chenare de miniaturi pe întreaga pagină constituie una din trăsăturile caracteristice ale epocii macedonene (867—1056), trăsătură care, niciodată exclusivă, s-a continuat, toluși, într-un flux variabil ca intensitate, în epoca comnenă, ajungînd la o ultimă resuscitare odată cu prima fază a epocii paleologe (1261 — circa 1300), după care chenarele înguste sau foarte înguste au devenit regula generală. Cauza trebuie căutată, credem, în faptul că pictura paleologă avansată, din secolele XIV—XV, a înregistrat o masivă pierdere a suflului monumental în raport cu epocile precedente. Oricum ar fi însă, Uric rămîne un izolat printre contemporanii săi, bizantini și slavi deopotrivă, cu chenarele sale anacronice.

⁶⁵ Sorin Ulea, *Gavril Uric...*, p. 248.

⁶⁶ Sursa fundamentală pentru studierea conflictului canonic moldo-bizantin o constituie, după cum se știe, *Acta Patriarchatus Constantinopolitani*, II, editate de F. R. Miklosich și I. Müller la Viena în 1862 și republicate selectiv de N. Iorga în Hurmuzaki XIV¹. Pornind de la aceste docu-

mente, coroborate și cu altele, mai ales polone și ruse, s-a dezvoltat o bogată literatură a problemei, din care cităm contribuțiile mai importante : Ch. Auner, *La Moldavie au concile de Florence*, în *Echos d'Orient*, VII, 1904, p. 32—45 ; VIII, 1905, p. 5—14 ; N. Dobrescu, *Întemeierea mitropoliilor și a celor dintîi mănăstiri din țară*, București, 1906, p. 88—113 ; N. Iorga, *Condițiile de politică generală în care s-au întemeiat bisericile românești în veacurile XIV—XV*, în *Analele Acad. Rom., Mem. secț. ist., seria II, tom. XXXV*, București, 1913, p. 387—411 ; C. Marinescu, *Înființarea mitropoliilor în Țara Românească și în Moldova*, București, 1924, p. 255—268 ; S. Reli, *Istoria vieții bisericești a românilor*, Cernăuți, 1942, p. 248—258 ; V. Laurent, *Aux origines de l'église moldave*, în *Revue des études byzantines*, 1947, p. 158—170.

⁶⁷ V. Laurent, *op. cit.*, p. 159.

⁶⁸ Pentru deducerea acestei date aproximative, cu argumente mai temeinic demonstrate decît istoricii care l-au precedat, vezi V. Laurent, *op. cit.*, p. 159—168. Vezi și A. Gonța, *Mitropolia și episcopiile ortodoxe moldovenești în secolul al XV-lea*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, 1958, nr. 1—2, p. 23—24.

stătea, de facto, în fruntea bisericii moldovenești. Se înțelege că și pînă la recunoaștere și, cu atât mai mult, după recunoaștere, schimbul de soli ecleziastici între Suceava și Constantinopol a fost foarte activ, și un rol cu totul notabil, mai ales în arguțioasele pertractări dintre 1395 și 1401, l-a jucat un personaj remarcabil, dotat cu mult tact diplomatic și mare autoritate morală : protopopul moldovean Petru. Elogiat de patriarh ca un „om bun, înțelept și învățat” (παιδευμένος)⁶⁹ — ceea ce nu era puțin pentru un sofisticat pontif bizantin — și numit administrator cu puteri depline al bisericii moldovenești pînă la instalarea unui mitropolit grec care să-l elimine complet de pe scenă pe Iosif, Petru și-a folosit rolul de mediator nu împotriva ci în sprijinul discret dar eficient al episcopului anatemizat de patriarh și apărat de domnii moldoveni⁷⁰. Nu împingem amănuntele mai departe, dar reținem faptul că tocmai prin oameni ca protopopul Petru, deveniți intimi ai Marelui bisericii și cu acces direct la patriarh, s-au putut stabili relații ecleziastice strînse între Suceava și Constantinopol, și tocmai pe calea unor asemenea relații se și explică posibilitatea unui tînăr cleric ca Uric de a-și desăvîrși cultura profesională în marile centre mănăstirești ale capitalei bizantine. Pe de altă parte, faptul că Uric era nemțean constituia desigur un avantaj în plus. Și nu numai pentru că mănăstirea Neamțului, în plină dezvoltare, devenea, încă de pe atunci, ceea ce va rămîne pînă în pragul epocii moderne : cel mai prestigios centru de cultură bisericească al românității nord-dunărene. Ci, totodată, pentru că mănăstirile Neamț și Bistrița s-au aflat, din punct de vedere administrativ, sub conducerea și supravegherea directă a mitropolitului Iosif, care spunea despre ele că „sînt amindouă ale vîldiciei mele”⁷¹. Interesul special manifestat de Iosif pentru marea lavră a Neamțului, excelențele sale legături cu patriarhia ecumenică după 1401, precum și prietenia sa cu eminente oameni de legătură precum protopopul Petru, iată trei factori obiectivi care au putut asigura, prin ei înșiși, condițiile necesare pentru ca un tînăr ca Uric să poată fi trimis la învățătură înaltă în capitala bizantină. Este însă părerea noastră că acestor factori obiectivi li s-a adăugat un factor subiectiv de importanță specială pentru destinele lui Uric ; un factor nebănuț de nimeni pînă acum, dar care, nouă cel puțin, ni s-a impus în ultimii ani ca o concluzie firească a tuturor investigațiilor pe care le-am întreprins : Gavril Uric era fiul protopopului Petru. Dar asupra acestei concluzii vom reveni pe larg în studiul ce-l vom dedica anilor de formație ai lui Uric.

E un lucru documentat istoric că centrele constantinopolitane de cultură erau vizitate, și încă de multă vreme, și de clerici din Bulgaria, Serbia și chiar Rusia moscovită⁷². Și nu încapă îndoială că, odată cu familiarizarea sa cu manuscrisele grecești, o experiență grafică în plus, față de ceea ce

⁶⁹ *Acta Patriarchatus*..., II, p. 245.

⁷⁰ Autoritatea morală de care se bucura protopopul Petru atât la Suceava cît și la Constantinopol ne apare cu atât mai considerabilă dacă ne gîndim la violența conflictului în care era chemat să medieze. Ca pedeapsă pentru faptul de a-l fi susținut pe episcopul Iosif împotriva mitropolitului grec numit de Marea biserică, patriarhul aruncase, după cum se știe, anatema și excomunicarea nu numai asupra lui Iosif, ci și asupra domnului, clerului, boierilor și chiar a întregului popor al Moldovei. În ce-l privește pe Iosif și pe confratele său Meletie, moldovean și el, atitudinea patriarhului fusese de o violență verbală absolut remarcabilă. „Călcători de legi și oameni răi, hoți, curvari și bandiți” (vezi și N. Dobrescu, *op. cit.*, p. 96) (παρὰ νόμους καὶ κακοὺς ἀνθρώπους καὶ κλέπτας καὶ μοιχοὺς καὶ ληστές) îi numește patriarhul într-o scrisoare adresată chiar lor și, amenințîndu-i cu chinurile veșnice ale iadului, le spune că a auzit că sînt oameni bătrîni și se miră cum nu se tem de moarte. (*Acta Patriarchatus*..., II, p. 244). Despre protopopul Petru spune că i-a poruncit să preia administrarea temporară a bisericii Moldovei și să-i alunge pe cei doi „episcopi falși”, însă că protopopul „n-a ascultat deloc, am vrut să-i iau preoția, să nu-i dau binecuvîntarea, și așa l-am silit să ne asculte și a luat scrisoarea noastră, ca să stăpînească biserica aceasta ca imputernicit al smereniei noastre”. (*Op. cit.*, p. 243). Această aprinsă reacție a patriarhului fusese declanșată

de o scrisoare primită din partea lui Ștefan I, domnul Moldovei, prin protopopul Petru, și prin care domnul, susținut oral de Petru, rugase pe patriarh să-i ierte pe cei doi episcopi moldoveni și să-i lase acolo unde sînt (Loc. cit.). Poziția moldovenească era însă atât de fermă încît nici extremele măsuri ale patriarhului precum anatemizarea și excomunicarea întregii țări în frunte cu domnul, și nici agresivitatea verbală a scrisorilor sale nu au avut nici un efect asupra nimănui, și cel care a început să cedeze a fost tot patriarhul. Căci încă din toamna lui 1395, cînd patriarhul își trimitea un emisar în Țara Românească — cu care nu avea nici un conflict, acolo mitropolitul fiind grec —, îl însărcina totodată pe emisar să treacă și în Moldova unde în chestiunea excomunicării popoului să procedeze potrivit cu situația pe care o va găsi la fața locului. (*Op. cit.*, p. 257). Era o primă dezghețare a intransigenței patriarhale. Ea va continua pînă la normalizarea deplină a relațiilor, la aceasta ajutînd, e adevărat, și faptul că după moartea rebarbativului Antonie, pe tronul patriarhiei ecumenice fusese ridicat Matei. Matei era un personaj pașnic și rațional, care înțelesese că în Moldova, avea a face cu un proces ireversibil și că interesul, ecleziastic și politic, al Bizanțului era să recunoască o stare de fapt și nu s-o combată.

⁷¹ *Documenta Romaniae Historica, A. Moldova*, I, p. 29 — 31.

⁷² G. Vzdornov, *Исследование о Киевской Псалтири*. Moscova, 1978, p. 80—91. Tot aici și bibliografia mai veche a chestiunii, *passim*.

știa de la dînsul din țară, va fi cîștigat Uric și din studierea unor manuscrise sud-slave de lux, scrise sau aduse de bulgari sau sirbi în bibliotecii de talia celei de la Studion.

Pînă aici am vorbit despre litere în a căror realizare contribuția lui Uric a constatat într-un efort de rafinare și reproporționare. Există însă și două litere — și cu ele ne întorcem din nou la slavii de sud — în care artistul român a introdus și cite un adaos personal, cite o mică dar foarte clară inovație ce dă fiecăreia din aceste litere un caracter cu totul aparte. E vorba de **Ω** și **Φ**.

Punctul de plecare al lui omega se află în mod evident în unciala bulgară de lux, exemple expresive pentru demonstrația noastră găsindu-se mai ales în tetraevanghelul lui Ivan Alexandru (Planșa 1 — I). Într-adevăr, dacă în unciala bulgară **Ω** are o tulpină cînd verticală cînd ușor curbă la vîrf spre dreapta, însă înaltă cît și coastele literei sau aproape cît ele, **Ω**-ul lui Uric introduce o modificare: tulpina e mult mai joasă și e întoarsă în loc spre dreapta. De aceea am și numit acest tip de literă *omega cu cîrlig* (Planșa 1 — I). În același timp întreaga literă e sensibil mai strînsă în talie decît cea bulgară, extremele de jos fiind chiar, uneori, aproape unghiulare.

Cît despre litera **Φ**, pe care am numit-o *Φ cu pumnal* și pe care o ilustrăm cu un exemplar luat din începutul evangheliei lui Matei, ea derivă tot dintr-un prototip bulgar des întilnit, însă destul de inconsecvent ca formă (Planșa 1 — I) și pe care Uric l-a prelucrat pînă l-a schimbat cu totul la față (Planșa 1 — I). Împărțind verticala în două segmente, artistul l-a tras pe cel superior cu un duct mult mai gros și perfect egal ca lățime, l-a tăiat la capătul de jos cu o linioară orizontală mai lată decît segmentul, și a continuat apoi acest segment în jos cu altul, fin și subțire. A ieșit o literă foarte frumoasă, cu „mîner” și „lamă”, întocmai ca un pumnal. **Ω** cu cîrlig și **Φ** cu pumnal, care lipsesc cu desăvîrșire din toate scrisurile slave anterioare, indiferent de țară și vechime, sînt atît de caracteristice încît devin unul din criteriile infailibile de identificare a unui manuscris moldovenesc, sau de influență moldovenească. E adevărat, există și manuscrise sau tipărituri de influență moldovenească cu **Ω** fără cîrlig și cu **Φ** fără pumnal, însă acolo unde ele apar e un semn categoric că această influență a fost foarte puternică ⁷³.

De la analiza literelor din text e firesc să trecem la cea a literelor din titluri sau, mai exact, din titlurile mari. Căci există, desigur, în manuscrisele lui Uric, și titlurile mici ale diverselor subcapitole sau texte auxiliare. Însă, deși clar marcate și ele, în forma și ductul literelor, de personalitatea artistului, efectul lor estetic e mai puțin reprezentativ decît al titlurilor mari, iar analiza acestui efect, mai puțin semnificativă. De aceea le-am lăsat la o parte. Deși titlurile mari joacă un rol cu totul special în viziunea grafică a lui Uric și a întregii școli moldovenești, de ele nu s-au ocupat pînă acum decît doi cercetători, ambii slavisti-paleografi: V. Șcepkin și M.V. Șcepkina. V. Șcepkin a dedicat problemei titlului slav în general un capitol special din *Paleografia sa*, pe care l-a intitulat „вѣзь”, termen tradițional rusesc ce înseamnă împletitură sau legătură, adică ceea ce numim în paleografie *ligatură* ⁷⁴. *Вѣзь*-ul este deci un scris în ligaturi, cum l-a tradus dealtfel însuși V. Șcepkin într-un articol mai vechi în limba germană: *Ligaturschrift* ⁷⁵. Spre deosebire de titlul obișnuit, care e o simplă indi-

⁷³ Exceptînd, bineînțeles, cazurile în care e vorba chiar de caligrafi moldoveni executînd comenzi venite din afara Moldovei. E, de pildă, cazul luxuosului tetraevanghel comandat de Marcea, postelnicul lui Neagoe Basarab, tetraevanghel ferecat în 1519 dar scris ceva mai înainte. [Încă Iașimirski (Славянские и русские рукописи румынских библиотек, Petersburg, 1905, p. 285) precizase că scrisul tetraevanghelului e moldovenesc]. Operînd constatatîv și prin sondaje în diverse epoci, D. P. Bogdan a remarcat recent (*Paleografia româno-slavă*, București, 1978, p. 213—214) prezența literelor pe care noi le-am numit **Φ** cu pumnal și **Ω** cu cîrlig, în două manuscrise muntenești din secolul XVI, dintre care unul e tetraevanghelul lui Marcea, arătînd că **Φ** e „exact ca în grafia semiuncială a lui Gavril Uric”, iar **Ω** „ca în unele mss. semiunciale ale lui Gavril Uric”. E probabil nimerit să observăm că, atunci cînd vorbim de manuscrise ca cel al lui Marcea de pildă, nu Uric trebuie adus în discuție, ci școala sa sau, mai precis, manuscrisele caligrafilor moldoveni contemporani cu Marcea și Neagoe Basarab, căci unuia dintre aceștia i-a comandat

postelnicul muntean manuscrisul pe care-l dorea. În sfîrșit, din însăși aplicarea vechii metode de clasificare grafică se văd imediat neajunsurile ei inerente, și, prin contrast, claritatea și solvența logică a metodei lui V. Șcepkin. Căci neîmpărțind grafiile lui Uric în uncială și semiuncială, ci luîndu-le împreună și nediscriminat ca „semiuncială”, declanșăm inevitabil confuzii atunci cînd afirmăm, de exemplu, că **Φ**-ul lui Marcea e „exact ca în grafia semiuncială a lui Uric”. Căci în realitate **Φ**-ul lui Marcea nu există în absolut nici unul din numeroasele manuscrise semiunciale ale lui Uric, el fiind o caracteristică *exclusivă* a celor două manuscrise (1429 și 1436) pe care noi le-am declarat unciale. Exemplele de confuzie și chiar involuntare deziceri și contraziceri se pot copios înmulți cu privire și la alte litere. Ne-am limitat la unul singur pentru a nu lungi inutil discuția asupra unei chestiuni de logică de o claritate ce nu are nevoie de reveniri și întăriri.

⁷⁴ V. N. Șcepkin, *Русская палеография*, p. 40—45.

⁷⁵ Idem, *Cyrillische Ligaturschrift*, în *Archiv für slavische Philologie*, Berlin, 1903, p. 109—128,

cație asupra conținutului textului subsecvent, titlul în ligaturi sau *вѣзъ*-ul este un ornament, menit să sporească efectul estetic al unei pagini de manuscris ⁷⁶. După ce arată că titlul ornamental s-a constituit la bizantini în secolul XI și că a cunoscut maxima răspindire în secolul XII ⁷⁷, V. Șcepkina arată în continuare că sud-slavi au preluat acest gen de titlu în secolul XIII ⁷⁸. Prelucrat în sensul propriu alfabetului chirilic și ajuns la o dezvoltare specifică în secolul XIV, titlul ornamental sud-slav și-a încetat dezvoltarea odată cu căderea statelor respective sub turci ⁷⁹. Preluându-l de la sud-slavi la începutul secolului XV, românii au relucrat, la rindul lor, titlul ornamental în spiritul propriei lor viziuni, ajungând și ei la forme foarte specifice ⁸⁰.

V. Șcepkina împarte titlul ornamental sud-slav în trei stiluri diferite: vegetal, geometric și mixt. „Primul își ia motivele din lumea plantelor și în parte și din cea a insectelor (lucru ce se remarcă nu numai în împodobirile mărunte, ci de asemenea în tratarea conturilor sinuoase și rotunde ale înșeșii literelor); al doilea, mult mai rar întâlnit, evită împodobirile și se mulțumește cu reproducerea elementelor geometrice ale alfabetului chirilic. Mai frumos decât aceste două titluri este stilul mixt, care îmbină caracterul liber și geometric al literelor cu ușoare împodobiri vegetale” ⁸¹. Pentru a înțelege mai bine cum plasează V. Șcepkina titlul moldovenesc — despre care spune că apare începând cu secolul XV, adică cu Uric — față de cele trei stiluri sud-slave, vom părăsi o clipă *Paleografia* și vom continua argumentul specialistului cu caracterizarea mai circumstanțiată dintr-un articol al său din 1904 ⁸². Acolo V. Șcepkina arată că moldovenii au preluat de la sud-slavi stilul mixt (adică tocmai pe cel mai frumos) și au elaborat, pornind de la acesta, „o variantă tipică” ce „utilizează litere înalte și zvelte, cu un contur ingenios, însă dispuse rar în rind și aproape fără împodobiri” ⁸³ (Planșa 2 — a, b, c). Spre a completa tabloul, ne vom reîntoarce la *Paleografie* pentru a adăuga o observație finală, făcută de V. Șcepkina cu privire la literele titlurilor mari, și anume că aceste litere „se îngustează la capetele de sus și jos” ⁸⁴.

Adoptând caracterizarea titlului moldovenesc făcută de V. Șcepkina în 1904 și citind-o integral, M. V. Șcepkina subliniază și ea că literele din acest titlu sint „dispuse liber (larg)” în spațiu ⁸⁵. Totodată autoarea mai adaugă două observații importante și anume că titlul moldovenesc „se distinge printr-un număr redus de ligaturi” și că literele sale „întrec în înălțime atât titlul sud-slav cât și pe cel rusesc” ⁸⁶. Iar pentru a delimita categoric titlul moldovenesc de cel bulgăresc, M. V. Șcepkina încheie cu precizarea că „titlul școlii tirnoviene din secolul XIV prezintă tipuri complet diferite” (Planșa 2 — f, g, h, i) ⁸⁷.

La observațiile celor doi paleografi, care au relevat cu atita siguranță și finețe diferențele specifice, de detalii și de principiu, dintre titlul ornamental moldovenesc și cele sud-slave ⁸⁸, nu am putea

⁷⁶ V. Șcepkina, Русская палеография, p. 40—41. De fapt *вѣзъ*-ul nu e numai titlul din manuscrise ci, așa cum rezultă de la sine înțeles și din expunerea lui V. Șcepkina (op. cit., p. 41), orice inscripție pusă, în chip de titlu ornamental, pe un obiect oarecare indiferent de materialul din care e făcut. M. N. Speranski, („Греческое” и „лигатурное”, письмо в русских рукописях XV—XVI веков, în Byzantinoslavica, IV, 1932, p. 61, nota 8), fără s-o spună în mod expres, nu e de acord cu V. Șcepkina. „Eu deosebesc ligatura de *вѣзъ*”, spune el, și explică: „în timp ce prima e rezultatul străduinței de a economisi spațiul într-un rind, cea de-a doua urmărește scopuri estetice: să dea rindului scris un aspect frumos...”. Vom vedea însă imediat, din propria noastră demonstrație, că diferențierea lui Speranski e falacioasă și că dreptate are Șcepkina.

⁷⁷ V. Șcepkina, op. cit., p. 41.

⁷⁸ Op. cit., p. 41 și 43.

⁷⁹ Op. cit., p. 44.

⁸⁰ Loc. cit.

⁸¹ Loc. cit.

⁸² Idem, *Вѣзъ*, în Древности. Труды Московского Археологического общества, XX, 1904, p. 57—80. Apud M. V. Șcepkina, op. cit., p. 94, nota 5.

⁸³ Loc. cit.

⁸⁴ Idem, Русская палеография, p. 44.

⁸⁵ M. V. Șcepkina, op. cit., p. 94.

⁸⁶ Loc. cit.

⁸⁷ Loc. cit.

⁸⁸ Dispunând acum de evantaiul complet al contribuțiilor specialiștilor ruși și sovietici, pe care le-am utilizat în prezentul studiu, e, credem, timpul unei observații retrospective. Acuitatea și receptivitatea cu care au urmărit acești specialiști estetica scrisului moldovenesc dovedește din partea lor nu numai o probitate științifică absolută, de care am vorbit, dar și o mare sensibilitate artistică. Într-un elogiu închinat memoriei lui V. N. Șcepkina, reputatul lingvist sovietic S. B. Bernstein (Вячеслав Николаевич Щепкин, Moscova, 1955, p. 27—28, 30—31) înțea să sublinieze că eminența sa ca paleograf V. Șcepkina și-a datorat-o faptului că în persoana sa paleograful a fost dublat de cercetătorul de artă, de cunoscătorul cu gust sigur și fin al acestei discipline, în care a lăsat importante contribuții. *Mutatis mutandis*, acuta remarcă a lui Bernstein trebuie extinsă la toți specialiștii ruși și sovietici pomeniți și utilizați în studiul nostru. Căci M. V. Șcepkina, care a condus decenii de-a rindul departamentul de manuscrise al Muzeului istoric din Moscova,

decit să adăugăm unele completări și precizări cu privire la conturul literelor și la ligaturi. Iar pentru a înțelege mai bine diferențele specifice de care vorbim, vom lărgi sfera de referințe, adăugând manuscriselor bulgărești și un exemplar sîrbesc contemporan cu Uric : Cuvîntările lui Ioan Gură de Aur.

Neplafonate la cîțiva milimetri, cum erau în mod obligator cele din text, literele din titlurile lui Uric țîșnesc în sus zvelte și înalte, aducînd involuntar aminte de siluetele bisericilor moldo-venești. Îndrăzneala românului de a atinge asemenea înălțime — mult mai mare decît la slavi și, trebuie să adăugăm, și decît la bizantini — putea duce la disproporționări grav inestetice dacă nu ar fi fost echivalată de o siguranță absolută a ductului și de capacitatea, inegalată pînă la el, de a modela acest duct și de a-i da o suplețe maximală. Și vom aprecia această suplețe cu atît mai mult dacă vom observa că literele, cu un aspect atît de spontan, sînt totuși trase de două ori fiecare : prima dată cu un duct ușor mai gros, în roșu sau galben, alcătuiind fondul, și a doua oară cu aur. E adevărat că acest procedeu de lux e vechi, el întîlnindu-se în tradiția bizantină și slavă, însă niciodată la asemenea anvergură de duct. Căci a realiza litere atît de înalte și de suple încît să pară că sînt trase o singură dată, cînd de fapt sînt repetate, e dovada unei precizii de mină fără replică. Nu mai vorbim de faptul că ductul dublat cu aur, care dă în mod normal literelor o strălucire schimbătoare în funcție de poziția în care ținem fila, dus la asemenea dimensiune în economia unei pagini, transformă titlurile lui Uric într-un adevărat regal al ochiului.

Dacă baza generală de pornire în realizarea titlurilor sale au constituit-o pentru Uric titlurile școlii bulgare, în procesul de reproportionare și rafinare nu numai a acestor titluri ci, de fapt, a propriei sale viziuni, un loc important l-au jucat, e locul să subliniem, frumoasele titluri bizantine din perioada lor de apogeu : secolele X—XII, dovedind și pe această cale, temeinica familiarizare a artistului moldovean cu manuscrisele grecești din marile epoci. E suficient să privim atent titluri ca cel din psaltirea Bibliotecii naționale din Paris, gr. 21 (Planșa 2-d), pentru a înțelege diferențele principiale dintre greci și bulgari. Titlurile grecești impresionează prin suplețea ductului, prin silueta specifică a literelor O, G, și G, strînse în talie și îngustîndu-se spre capete, prin rigoarea tuturor literelor și, uneori, prin ușoara lor înclinare pe spate (spre stînga), înclinare ce le dă o eleganță inedită. Sînt exact formele și sugestiile care-l vor atrage în mod special pe Uric și pe care le va duce la ultimele lor consecințe, realizînd litere de un rafinament neatins de nimeni pînă la el.

Un alt lucru care atrage atenția în titlurile lui Uric este atitudinea artistului față de ligaturi și, în general, față de împodobiri. Ligatura este, după cum se știe, procedeul prin care două sau mai multe litere se îmbină între ele pe baza unei verticale comune. Alte procedee care completează ligatura sînt includerea unei litere în alta — de pildă G în O — alăturarea unor litere de înălțimi diferite, suprapunerea unor litere mici etc. Prin definiție deci, atît ligatura cît și celelalte procedee auxiliare constituie împreună un sistem de *infrumusețare prin complicare*, cu scopul de a realiza titluri sau inscripții ornamentale. V. Șcepkin constată că în acest domeniu bizantinii au ajuns la „rezultate mediocre” în raport cu popoarele slave și explică fenomenul printr-un factor obiectiv : alfabetul grecesc dispunînd de numai 12 litere cu catarge, față de 26 de cite dispune alfabetul chirilic, bizantinilor le-a lipsit, în materie de ligaturi, baza materială necesară pentru a putea ajunge la complicațiile combinative pe care le-au realizat sud-slavi⁸⁹.

În ce ne privește, vedem această chestiune altfel. Mai întîi nu se poate spune că bizantinii, cu toată baza lor de pornire mai modestă, nu au ajuns și ei, cînd au dorit-o, la impresionante complicații labirintice, cum se poate vedea dintr-un hrisobul de la Alexios III, din secolul XII (Planșa 2-e). După cum tot bizantinii au realizat și inversul acestei situații, în titluri simple și aerate, ca cel menționat mai sus (Planșa 2-d). Lucrul se explică prin caracterul complex și contradictoriu al civilizației bizantine, în care luxuriantul și complicatul Orient a intrat în diferite grade de fuziune cu spiritul grec al măsurii și proporțiilor. Uneori s-au produs foarte originale sinteze, alteori a învins Orientul, ca în hrisobulul lui Alexios III Anghelos, iar alteori moștenirea elină.

fundat de tatăl ei în secolul trecut, e, și ea, autoarea unor aprofundate și originale studii de istoria artei. A. I. Iațimirski nu numai că și-a diseminat judecățile de ordin estetic aproape în întreaga sa operă, într-o inextricabilă fuziune cu judecățile de slavist și paleograf, dar am văzut că a scris

și o carte dedicată vechii arte românești. Cit despre F. Buslaev, el e însuși fondatorul istoriografiei rusești a artei bizantine, din școala sa descinzînd, în fir direct, o ilustră genealogie : Kondakov, Ainalov, Lazarev.

⁸⁹ V. I. Șcepkin, *op. cit.*, p. 42—43.

Dar să venim la exemplul lui Uric și al școlii moldovenesti. Ca și ceilalți români, moldovenii au utilizat în evul mediu, ca limbă oficială și de cult, limba slavonă și, odată cu ea, alfabetul chirilic. Ei ai dispus deci de exact aceeași bază de pornire, adică de aceleași posibilități combinate ca și popoarele slave. Și totuși, în contrast cu slavii, Uric nu a folosit niciodată ligatura în titlurile sale, ci numai — și încă extrem de rar — unele din procedeele auxiliare, iar urmașii săi i-au urmat fidel exemplul. Mai mult : atît titlurile lui Uric, cît și cele ale urmașilor săi pînă în plin secol XVII, rămîn — iarăși în contrast cu slavii — „aproape lipsite de împodobiri”, cum observa V. Șcepkîn. Singura dată cînd Uric a folosit din plin ligatura, a fost *de nevoie* : inscripția în argint aurit de pe ferecătura tetraevanghelului său din 1436 (Fig. 11 și 12). Căci dacă în manuscrise titlurile permiteau spațierea mai largă a literelor, aceste litere putînd fi continuate și dedesubt, într-un rînd de text obișnuit, în cazul ferecăturii amintite lucrurile au stat altfel. Din motive de echilibru și justă proporționalitate a părților componente, punerea în pagină a copertei din față a ferecăturii a lăsat pentru inscripție o singură bandă de metal, în partea de jos, în pendant simetric cu banda ornamentală din partea de sus a copertei. Și astfel, într-un spațiu de numai 13 cm lungime — *adică exact cît au și titlurile din tetraevanghelele sale!*⁹⁰. — Uric a fost nevoit să plaseze 38 de litere în loc de 14, 18 sau 19, cîte au titlurile din tetraevanghele. De aici și numărul mare de litere în ligatură, plus inserția a opt litere mici, dintre care ultimele două suprapuse.

Cu totul altul a fost modul de a privi ligatura și celelalte procedee de împodobire la popoarele slave. Ele au practicat aceste procedee nu numai acolo unde era nevoie de mare economie de

⁹⁰ Atît această lungime a titlului, cît și forma specifică a literelor arată că argintarul care a executat ferecătura tetraevanghelului din 1436 a turnat literele după un model precis, dat de Uric. Și nici nu se putea să fie altfel, căci era vorba de propriul său manuscris, și încă de unul cu totul excepțional și ca realizare artistică și ca semnificație morală, foarte solemnă, pentru dînsul. Cît privește forma literelor, atrage atenția prezența exclusivă a lui *u* cursiv (uncializat), introdus de artist printre unciale cu scopul de a căpăta mici spații suplimentare, pe care *u*-ul uncial le-ar fi „mîncat”, făcîndu-l să dea inscripției o lungime mai mare decît cei 13 cm ce reprezentau, în sistemul său de proporții, soluția optimă în materie de titluri mari. Faptul că ferecătura tetraevanghelului din 1436 e lucrată prin asamblarea mai multor piese i-a făcut pe unii cercetători (E. Lăzărescu, *op. cit.*, p. 551—552 și C. Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă în țările române (sec. XIV—XIX)*, București, 1968, p. 272) să creadă că ceea ce vedem astăzi nu e ferecătura originală, din vremea lui Uric (din care s-ar fi păstrat doar inscripția) ci o refacere integrală, din vremea lui Ștefan cel Mare sau chiar mai tîrziu, și folosind „bucăți decupate” din alte ferecături (Fig. 11). E inexact. Piesele ce compun cele două coperte sînt asamblate atît de armonios și dovedesc o punere în pagină atît de unitară pentru ambele coperte, încît se vede bine că această punere în pagină a fost executată după proiectul aceluiași artist care a dat și modelul inscripției : Uric. Asemenea elegantă și unitară ferecătură nu se realizează prin „decuparea” unor ferecături disperate și defăectate de cine știe ce molestări. Căci ce dezastru benign a putut distruge în așa chip presupusele ferecături, încît toate presupusele recuperări, inclusiv marile bucăți de metal cu scenele Coborîrii la iad și Înălțării, să rămînă *intacte*? Și ce violență originală s-a putut abate asupra tetraevanghelului lui Uric la numai cîteva decenii de la realizarea lui zîmzîndu-i și sfîrșimîndu-i cu totul ferecătura, dar lăsîndu-i imaculate paginile, de la prima la ultima?

Să spunem, în sfîrșit, și despre conținutul inscripției un

cuvînt, pentru că, lăsînd la o parte paternitatea grafică a lui Uric, această inscripție e importantă pentru istoria noastră națională. Cuprinsul ei e lapidar : „Cîndea Lațco pîrcălab de Hațeg a ferecat această carte”. Deci : un nobil român din leagănul adînc al Hunedoarei a vrut să ofere un prinos lui Dumnezeu pentru pomenirea sufletului său. Nimic deosebit în aceasta : gest votiv specific evului mediu. Deosebit e numai faptul că în loc să facă acest dar unui mare centru mănăstiresc mai apropiat de dînsul, ca de pildă celebra Manasia a sirbilor, pentru care n-avea decît să coboare la Dunăre și s-o treacă pe la Vidin, l-a făcut tocmai mănăstirii Neamțului, mult mai departe de casa sa. Așa că gestul votiv al lui Cîndea e dublat de gestul său românesc, de conștiința identității de neam între ardeleni și moldoveni. E un lucru demn de ținut în seamă și în sine, dar și retroactiv. Căci el face cu atît mai verosimil și mai elocvent un exemplu mai vechi de coeziune morală moldo-ardeleană reflectat dramatic într-o foarte specială temă din pictura de la Leșnic, din aceeași Hunedoară (vezi E. Cincheza-Buculei, *Ansamblul de pictură de la Leșnic — o pagină din istoria românilor transilvăneni din veacul al XIV-lea*, în SCIA, seria Artă plastică, 1974, p. 53—57). Dar gestul votiv al lui Cîndea are și valoare anticipativă, el făcîndu-ne să privim înainte, spre legăturile moldo-ardelene în vremea lui Ștefan cel Mare, care a înființat pentru frații din vest ai moldovenilor episcopia de la Vad, cu biserică cu tot.

Latura intim umană a gestului lui Cîndea nu e mai puțin interesantă, însă, evident, din lipsa oricăror probe, rămîne deschisă speculațiilor. Un lucru e sigur : prestigiul mănăstirii Neamțului era deja mare în românimea din prima jumătate a secolului XV, și însuși Uric devenise la vremea aceea un personaj evasilegendar. Și vizitînd această primă lavră a Moldovei și ajungînd să-l cunoască în persoană pe Uric, pîrcălabul Cîndea și-a făcut o bucurie și o datorie din a se oferi să ferece impozantul manuscris pe care artistul-cărturar i-l va fi arătat împreună cu restul bibliotecii sale.

spațiu, ci și în titlurile manuscriselor, adică acolo unde nu exista nici o constrângere⁹¹. Au practicat deci complicarea pentru complicare, ca un joc în sine. Iată de pildă un exemplar sîrbesc contemporan cu Uric : Cuvintele lui Ioan Gură de Aur (Planșa 2-j). Titlul acestui manuscris e unul din cele mai frumoase sud-slave, însă frumos prin complicare, nu prin simplificare. Mai mult : nesatisfăcut cu jocul complex de ligaturi și suprapuneri, caligraful a simțit nevoia să orneze și aproape fiecare literă în parte, prin mici noduri care încarcă, de pildă, bucla **Ѧ**-urilor sau curba **Ѣ**-urilor și slăbește fermitatea verticală a **I**-urilor mici⁹². Aceeași optică poate fi urmărită și în alte manuscrise sîrbești, probabil de la finele secolului XIV, ca să nu mai vorbim de ligaturile și suprapunerile rusești din secolele XV—XVIII. Dar chiar și în cazul titlurilor mai simple, ca cele ale tetraevangelului lui Ivan Alexandru (Planșa 2-f) și ale psaltirei Tomić (Planșa 2—g, h, i), impresia de complicare, în raport cu titlurile moldovenești, persistă. Ductul gros și puțin nuanțat, inconsecvența formală a aceluiași litere, realizată diferit în același titlu (de pildă **Ѣ**-urile și **Ѧ**-urile), alăturarea, din intenție decorativă, a unor litere de înălțimi diferite, nodurile care taie verticalele, ornamentele ca niște virgule din interiorul **O**-urilor, aritmia de ansamblu a titlurilor datorită distanțelor inegale dintre litere : toate aceste elemente dau titlurilor sud-slave — frumoase, fără îndoială — o alură mult mai statică, mai greoaie, mai puțin aerată decît cea a titlurilor lui Uric. În acestea din urmă împodobirile sînt în adevăr rare, efectul estetic de ansamblu fiind scos din simpla trasare a siluetei, din perfecta consecvență a formelor și din impecabila lor ritmicitate de la un capăt la altul al titlului. De aici eleganța neegalată a titlurilor moldovenești și de aici impresia — căci uneori este numai o impresie — pe care au avut-o V. Șcepkin și M. V. Șcepkina că literele acestor titluri sînt „dispuse liber (larg)” sau chiar „rar” în spațiu.

Și pentru că am vorbit mai sus de siluetele literelor de titlu, să notăm în treacăt atracția deosebită pe care a manifestat-o Uric pentru forma specială, de origine bizantină și sud-slavă, a lui omega, cu tulpina în formă de flacără de luminare. Această „flacără” i-a plăcut atît de mult încît a folosit-o în chip de mînere și la jîlturile evangheliștilor Matei și Ioan. Cea din stînga, mai ales la Ioan (Fig. 1) e chiar „înnodată” la vîrf, întocmai ca în omega din titlul lui Matei⁹³ (Planșa 2-a). (A treia dovadă, deci, pe lîngă cele pe care le-am adus mai sus, că miniaturistul și caligraful erau una și aceeași persoană)⁹⁴.

Revenind însă la chestiunea de principiu a ligaturilor și a procedurilor auxiliare de ornamentare, vom observa, în concluzie, că dispunînd cu toții de aceeași bază tehnică de pornire, slavii au exploatat-o la maximum, realizînd frumosul prin complicare, în vreme ce moldovenii aproape au eludat-o, realizînd frumosul prin mijloace simple. Nu e deci vorba de posibilitățile obiective pe care le oferea alfabetul chirilic față de cel grecesc, cum socotea V. Șcepkin, ci de imponderabile ținînd de spiritualitatea proprie fiecărui popor. Slavii au voluptatea complicației și nu întîmplător cei mai complicați dintre ei, rușii, tocmai în epoca în care ajungeau la incredibilele lor titluri, a căror trudnică citire dă satisfacția dezlegării unui rebus⁹⁵, realizau în arhitectură o capodoperă ca Vasili Blajennii din Moscova (1554—1560), despre care C. Stewart spune că e „bizară și complicată în cel mai

⁹¹ Constatarea pe care o facem aici confirmă, după cum se vede, concluzia lui V. Șcepkin că *ѡѡѡ*-ul și ligatura sînt unul și același lucru și că prin ele se urmărește un scop estetic : înfrumusețarea titlului, și infirmă opinia mai sus citată a lui M. Speranski că ar fi vorba de două lucruri deosebite.

⁹² Tăierea avîntului vertical al literelor prin noduri care le îngreuiază catargele e încă un semn că în construcția titlurilor artiștii sud-slavi nu au avut ca prim scop înălțimea și sveltețea literelor, și că diferența de optică între ei și artiștii români nu e întîmplătoare, ci de principiu : două modalități diferite de a simți frumosul.

⁹³ Sugestia acestei flăcări „înnodate” la vîrf e luată de Uric din vechi manuscrise bizantine. Vezi de pildă două sfesnice ce încadrează un frontispiciu dintr-o evanghelie din secolul X la J. Ebersolt, *La miniature byzantine*, Paris, 1926, p. XXXVIII, 2.

⁹⁴ Mai mult : măsurată de la baza ei, în formă de bulb,

pină la „nodul” de sus, această flacără are exact 11 mm și în litera **Ѧ** din titlul evangheliei lui Matei, și în jîltul lui Ioan, ceea ce indică de la sine aceeași unitate de măsură aplicată în circumstanțe diverse de același artist.

⁹⁵ Încă din secolul trecut, F. Buslaev (Образцы письма и украшений из Псалтыри с исследованием по рукописи XV века, în *Собр. соч.*, III, Leningrad, 1930, p. 15) observa că într-o psaltire moscovită de la sfîrșitul secolului XV există, în chip de ornamente, unele grupaje de litere atît de complicate „încît nici pînă în ziua de azi n-au putut fi descifrate”. Iar de la Buslaev pînă azi a mai trecut o sută de ani și tot nedescifrate au rămas. (A. N. Svirin, *Искусство книги древней Руси, XI—XVII в. в.*, Moscova, 1964, p. 98). E drept, Svirin observă că acest caz e unic în paleografia rusă, dar faptul că el s-a produs la ruși și nu la alte popoare slave e totuși sugestiv.

înalț grad, cea mai fantastică dezvoltare imaginabilă a arhitecturii bizantine”⁹⁶. Dimpotrivă, propensiunea endemică spre claritate a spiritualității românești — propensiune pe care Iațimirski ar numi-o desigur latină — l-a făcut pe Uric, și, după el, pe toți urmașii săi din secolele XV—XVI, să vadă în titlu în primul rând o chestiune de logică : un titlu e un titlu, adică un element al cărui scop e să arate clar și imediat cititorului, chiar de la deschiderea cărții, ce anume conține cartea, iar ornamentarea lui sau transformarea lui integrală în ornament e un procedeu util numai în măsura în care reușește să slujească mai bine realizării acestui scop. În ce ne privește, întrucît principala trăsătură prin care titlul elaborat de Uric izbește ochiul privitorului e marea înălțime a literelor — considerabil mai mare decît cea a titlurilor bizantine și sud-slave —, e oportun să formulăm aici termenul de *titlu înalt*, și să spunem că titlul înalt constituie una din cele mai personale inovații pe care le-a introdus Gavril Uric în arta cărții de tradiție bizantină. El va deveni o caracteristică de prim ordin a școlii moldovenești și, datorită aspectului său impunător, care dă o prestanță specială întregii pagini de manuscris, un procedeu estetic foarte apreciat de caligrafii unor școli din afara granițelor Moldovei.

În legătură imediată cu literele titlurilor mari ale manuscriselor sale, trebuie pomenite și inițialele mari ale capitolelor secundare, cărora Uric le-a acordat același regim estetic⁹⁷. Asupra formelor și ductului acestor litere, ce coboară și ele din prototipuri sud-slave și bizantine, vom reveni analitic atunci cînd, prin diferențieri de detaliu între multele sale manuscrise, vom stabili, și pe calea examinării literelor din texte și titluri, datarea unui manuscris plasat pînă acum foarte lax între 1424 și 1435 sau chiar 1450, dar care în realitate e o operă de tinerețe, scrisă prin 1418—1420, și de aceea foarte importantă pentru determinarea unei perioade capitale din viața lui Uric : anii de formație⁹⁸. Pînă atunci să facem însă o observație. Dacă literele din titlurile mari pot da, eventual, impresia că sînt atît de strînse în talie și pentru motivul că, fiind plasate una lingă alta, n-ar fi avut loc să-și desfășoare mai în voie lățimea, siluetele absolut identice ale inițialelor mari ale subcapitolelor, cu suficient spațiu de extindere pe marginile din stînga ale paginilor, arată că nu avem a face cu un factor coercitiv, ci cu optica expresă a lui Uric ; cu estetica sa specială, bazată pe specularea a două

⁹⁶ C. Stewart, *Early Christian, Byzantine and Romanesque Architecture*, Londra, 1962, p. 84.

⁹⁷ Dimpotrivă, inițialele mari ale capitolelor principale sînt realizate de Uric în tehnica utilizată și în frontispicii, și de aceea le vom discuta în același capitol în care vom analiza frontispiciile.

⁹⁸ E vorba de manuscrisul 149 din fondul slav al B.A.R. Se știe că cel mai vechi manuscris al lui Uric, cunoscut pînă acum, era cel din 1424. Importanța datării noastre, care ne apropie cu patru-șase ani de perioada de formație a artistului e, așadar, evidentă. Trebuie să adăugăm însă imediat că încă mai importantă — de fapt, decisivă — e descoperirea recentă a lui Radu Constantinescu, care a găsit în fondurile Arhivei centrale din Moscova un manuscris al lui Uric din 1413, și care, mai vechi cu vreo cinci-șapte ani decît cel datat de noi, ne aduce foarte aproape de adolescența marelui artist. R. Constantinescu însă nu e sigur de descoperirea sa. Căci dacă în prefața cărții sale *Texte românești în arhive străine*, București, 1978, p. XV, el prezintă această descoperire ca o certitudine, cînd trece la analiza manuscrisului autorul spune că cel care l-a scris este „fie starețul Gavriil sau Grigore amintit în pomelnicul de la Bistrița . . . , f. 5, îndată după Domentian . . . fie, mai degrabă, „Gavriil scriitorul” . . . amintit și el în faimosul Pomelnic, la fila 6, adică Gavril Uric”. Intrigați și de semnificația unei asemenea descoperiri și, nu mai puțin, și de îndoielile autorului, am întreprins în 1979 un studiu atent al manuscrisului cu pricina, în condiții

de lucru excelente pentru care mulțumim călduros și pe această cale celor ce ni le-au asigurat : directorului și custodelui departamentului internațional al Arhivei Centrale din Moscova : M. D. Kapran și Z. S. Muraseva. Concluzia noastră este că ceea ce a descoperit R. Constantinescu e, într-adevăr, un amplu text scris de mina lui Uric în 1413 și că îndoielile sale provin din adîncirea insuficientă a argumentului paleografic. Autorul — care afirmă că manuscrisul a fost copiat de doi scribi : A (presupusul Uric) și B („poate” Domentian, starețul de atunci al Neamțului) — îi adaugă lui A un număr de file scrise de fapt de B, iar lui B un mare număr de file scrise efectiv de A. În această formulă, cele 355 de file ale manuscrisului apar ca fiind copiate : 219 de A și 136 de B. În realitate, la transcrierea manuscrisului au participat nu doi, ci trei copişti sau, mai exact, Uric, cu 302 file, și două ajutoare : primul — și cel mai talentat — cu 36 de file și al doilea, mediocru, cu ultimele 17 file. Cit despre starețul Domentian, acesta n-a pus mina la copierea manuscrisului ci numai a comandat să fie scris. Singura sa contribuție autografă — importantă, deoarece constituie a patra probă grafică a manuscrisului și ne arată, totodată, cum scria omul căruia mitropolitul Iosif îi încredinșase, în 1407, conducerea unită a mănăstirilor Neamț și Bistrița — e epilogul format din cîteva cuvinte : „În anul 6921 (1413) popa Domentian a terminat această carte”, la care a mai adăugat și Uric precizarea : *ржжж Гаврилаовж* (cu mina lui Gavril). Dar asupra manuscrisului lui Uric din 1413 vom reveni, cu toate amănuntele și fotografiile necesare, într-un studiu special,

elemente : înălțimea și sveltețea, pînă la ultima lor limită, dincolo de care îl așteptau pe artist dezechilibrul și manierismul. O inițială a lui Uric, fie și nedublată cu aur, dă, chiar și unei scrieri mai puțin pretențioasă, cum e o pagină semiuncială, un aer de distincție (Fig. 17) și e făcută parcă să illustreze, prin simpla ei siluetă, înviorată cu delicate elemente vegetale⁹⁹, observația lui Iațimirski privitoare la atracția înăscută a artistului român spre formele elegante.

În cursul analizelor pe care le-am efectuat asupra scrisului lui Uric am relevat prezența a două elemente ce dovedesc identitatea de persoană dintre caligraf și miniaturist. Unul dintre ele, mai mult o curiozitate topică, e un ornament pe care l-am numit flacăra de luminare „înnodată” la virf și asupra căruia nu mai avem ce adăuga. Celălalt însă, infinit mai interesant și mai bogat în rezonanțe, e atracția cu totul deosebită a artistului nemțean pentru jocul estetic al volutelor, joc unic prin foarte ridicatul său grad de specificitate, atît în caligrafia cît și în miniatura bizantină și de tradiție bizantină. Socotim de aceea necesar să revenim asupra acestui element și să-l constituim într-un epilog firesc al prezentului studiu. E vorba, anume, în volutele lui Uric, mai mult decît de niște ideograme, care sînt simple convenții, adică expresia unui act integral volitiv ; e vorba de adevărate *psihograme*, căci dezvoltînd, desigur, și o clară intenție artistică, ele transcend de fapt estetica aruncînd lumină asupra unei întregi lumi interioare, asupra psihologiei de adîncime a lui Uric. Nu e nevoie, de pildă, decît de puțină atenție pentru a înțelege că cel care a tras conturul lui **G** sau **6** din textul evangheliei lui Marcu e același om care a tras, cu aceeași suverană libertate de mînă, muchia spetezei jilțului lui Ioan, personaj el însuși suveran în dezinvoltura ținutei sale. După cum încă mai revelatoare e silueta lui Luca, întors asupra lui însuși ca un arc. Am spus mai demult că reflectarea propriei stări de spirit a lui Uric în acest portret e atît de evidentă încît creează iluzia că am avea înaintea însăși imaginea artistului nostru, adîncit în procesul lăuntric al creației¹⁰⁰. Menținîndu-ne și astăzi această „sondă” psihologică, adăugăm totodată că reducția la esență sau, cu alte cuvinte, cheia grafică a siluetei lui Luca o recunoaștem indefectibil într-una din crucile bizantine cu care-și încheie Uric, după tradiția manuscriselor grecești și sud-slave, diversele sale capitole. Căci Uric a relucrat în așa măsură aceste cruci și le-a dat asemenea forță de expresie încît oriunde le întîlnim ele îl exprimă pe dinsul și numai pe dinsul, ca o semnătură. Recapitulînd observațiile noastre și încercînd o sumară definire a personajului, credem că nu e nici o nevoie de specializări grafologice pentru a înțelege că cel care a tras pe micile spații ale filelor de pergament sau hirtie parabole de asemenea deschidere și tensionare monumentală n-a fost un meschin, un ascuns, un fals modest sau un timorat ci, dimpotrivă, un om generos, larg la minte și mare degustător de fast aristocratic. Există în arta acestui introvert călugăr, care a refuzat rangurile și ascensiunea socială dorind să rămînă toată viața un simplu monah, o indelebilă amprentă heraldică, un spirit cavaleresc ce-l arată a fi cunoscut de aproape, încă din tinerețile sale, pompa vieții de curte și de a-i fi apreciat cu încîntare strălucirile formale, el rămînînd, firește, el însuși. Am dat mai sus unei anumite litere numele de **Φ** cu pumnal. Nu e o simplă etichetă de recunoaștere, ci o formă ce ne introduce într-un aer, așa zicînd, de familie. Căci în același manuscris ne izbește privirea crucea bizantină terminată de Uric în chip de picior de călăreț într-o dinamică exact văzută¹⁰¹, cu cizmă răsfîrîntă și pinten lung cu rozetă¹⁰² (Fig. 18). O evanghelie înarmată cu pumnale și încheiată

⁹⁹ Stilizările vegetale cu care și-a ornat Uric inițialele subcapitolelor sale nu sînt, desigur, invenția lui. El le-a preluat din bogata tradiție bizantină și slavă, însă le-a adus în acord cu viziunea sa proprie.

¹⁰⁰ Sorin Ulea, *op. cit.*, p. 249.

¹⁰¹ Dacă talpa piciorului nu stă în scară orizontal sau aproape, cum ar fi fost normal, nu e din cauză că Uric nu știa sau n-a văzut bine acest amănunt, ci pentru că lui îi trebuia o rezolvare estetică. O orizontală ar fi tăiat brutal scurgerea în jos a liniilor de forță ale crucii bizantine așa cum a construit-o Uric, în timp ce o oblică puternic înclinată, tocmai dimpotrivă, adună aceste linii spre o ancorare verti-

cală. Dealtfel, însuși micul ornament final, de dedesubt, nu e pus acolo decît tocmai spre a accentua verticalismul. (În treacăt fie spus, acest mic ornament joacă, în liniile de forță ale crucii bizantine a lui Uric, exact același rol de stabilizator optic pe care-l joacă, în silueta lui Luca, verticala perfectă, dar inutilă funcțional, formată dintr-un surplus de cute ale himationului, ce cad în jos ca pe o sfoară cu plumb la capăt, tîind podiumul pe care-și sprijină evangelistul picioarele.

¹⁰² Cvasiidentitatea cinetică stabilită de Uric între corpul unui personaj sacru, precum evangelistul Luca, și cel al cavalerului puternic aplecat pe gitul calului într-o goană ce spintecă aerul nu are nimic nepotrivit sau incongruent.

cu sugestia unui cavaler în galop întins, bine sprijinit în scări și cu pîntenii înfipti în coastele unui cal invizibil, iată o idee destul de remarcabilă pentru un călugăr român la 1400.

Dimpotrivă, punctul de congruență e tocmai tensionarea maximă imprimată de artist ambelor personaje pentru a realiza senzația de puternică încordare interioară a doi oameni care, efectuînd acțiuni diametral opuse, au totuși, din unghiul de vedere al dinamicii somatice, poziții inevitabil similare și deci reductibile, pentru un ochi ce știe să vadă instantaneu esențele, la aceeași „cheie” grafică.

Am arătat, atunci cînd am analizat estetica miniaturilor (Sorin Ulea, *Gavril Uric* . . . , p. 251) că cei ce au căutat „originalele” bizantine după care Uric ar fi copiat portretele evangheliștilor cu întreaga lor ambianță de mobilier și arhitectură, nu le-au găsit nu pentru că „s-au pierdut”, așa cum s-a crezut, ci pentru că n-au existat niciodată. Neanalizîndu-se estetica, nu s-a înțeles că Uric n-a fost un copist de modele, oricît de dibace, ci un creator de modele. Am demonstrat de ce, și am subliniat că el n-a luat motive *tale quale* din vastul repertoriu de forme al picturii bizantine, ci a luat numai sugestii din cele mai diferite surse (miniaturi, icoane, modele pentru zugrăvi, la care adăugăm acum și frescele și mozaicurile constantinopolitane), sugestii pe care le-a pus apoi în operă în viziuni proprii, absolut originale. Tocmai aici, cînd am încheiat și analiza esteticii scrisului său de lux, în care am întîlnit modul de a simți, gândi și lucra al aceiași puternice și independente personalități ce a realizat și miniaturile, socotim că e locul să revenim, cu avantajul complet desfășurat al cunoștințelor ce le-am dobîndit, asupra afirmației noastre de atunci, privitoare la faptul că în realizarea portretelor evangheliștilor Uric n-a reprodus modelele nimănui. Studiînd la ea acasă arta medievală a țărilor care au format cîndva Bizanțul sau au derivat, artistic, din tradiția bizantină, am căutat cu atenție nu „originalele” lui Uric, ci numai unele repere capabile să ne dea o idee asupra repertoriului virtual de sugestii folosite de artist. Și am cercetat nu numai manuscrisele, așa cum s-a făcut cîndva, ci și picturile murale, căci arta bizantină e un imens organism complex, cantonarea într-un unic compartiment nefiind o bună metodă. Am găsit, în biblioteca Marelui Lavre a Athosului, o evanghelie grecească din 1333 (unica din acest an în bibliotecă), în care Luca are, *grosso modo*, silueta din tetra-

evanghelul lui Uric și e aplecat, la fel, asupra unui rotul și nu a unui codex. Însă ce deosebire ! Mai puțin arcuit, mai puțin psiholog, mai puțin armonios, cu figura rotunjoară lucrată fin dar mult mai uscat, personajul nu are nimic din noblețea lui Uric, nici în ținută, nici în expresie. (Să sperăm că în volumul monografic îi vom putea da fotografia). Iar mobilierul și fundalul de arhitectură în care e plasat e complet altul, fără posibile contingente. La fel și cu imaginea lui Luca pe care am întîlnit-o în pictura murală de la Nikolaos Orphanos, biserică din Salonic zugrăvită în aceeași epocă. Și la fel, în sfîrșit, și cu imaginea din pandantivul de sud-vest, de la Pantanassa, din Mistra, zugrăvită în vremea lui Uric. Cît despre ceilalți evangheliști, nici măcar atîta urmă de apropiere. La cam atît ne-au dus investigațiile noastre. Căci direcția de cercetare e inutilă și am urmat-o numai din datorie, pentru a ne convinge material că e inutilă. Și pentru a încheia deplin orizontul privitor la chestiunea genezei miniaturilor lui Uric, să mai adăugăm o observație, superfluă și aceasta. Dacă, împins de irepresibilul său instinct creator, Uric n-a găsit interesant să copieze nici cele mai remarcabile modele de evangheliști din marea artă bizantină de capitală, ale cărei comori e ușor de imaginat cu ce ochi le va fi privit, ar fi în adevăr naiv să ne întrebăm dacă nu cumva artistul nemțean își va fi tras modelele sau măcar inspirația din pandantivii vreuneia din bisericile moldovenești proaspăt decorate atunci de vreunul din colegii săi zugravi. E drept : am arătat cîndva (Sorin Ulea, *Gavril ieromonahul* . . . , p. 444—445) că spre 1500 cunoscutul caligraf de manuscrise Teodor Mărișescu a copiat numai trei din evangheliștii lui Uric, pe al patrulea, Ioan, luîndu-l din pictura murală de la Bălinești, în care, tocmai atunci, Gavril ieromonahul efectuase, el însuși, această parțială îndepărtare de la tradiția lui Uric. Însă constatarea noastră nu are valoare retroactivă, nu e în nici un fel utilizabilă ca un indiciu de metodă în studiul genezei miniaturilor lui Uric. Mărișescu nu e Uric. El e numai unul din numeroșii — și talentații — exponenți ai școlii fondate de Uric. Una e urmașul, alta e fundatorul.

MANIERISM ȘI «PRIM BAROC» POSTBIZANTIN ÎNTRE POLONIA ȘI STAMBUL: CAZUL MOLDAV (1600—1650)

de RĂZVAN THEODORESCU

Celui care își dă osteneala să răsfoiască cu atenție inventarele în limbă polonă, păstrate în arhivele de la Varșovia și Wrocław, ale unor mari averi făcute în Moldova anilor din jurul lui 1600 și în primele decenii ale veacului al XVII-lea — inventare publicate cu câțiva ani în urmă deregretatul Ilie Corfus¹ — nu poate să nu-i atragă luarea aminte, dincolo de înșiruirea bogățiilor strălucitoare și sonore ce mărturisesc fastul voievozilor și al domnițelor din neamul Movilă, dincolo de coroanele din plăci de diamant, de bijuteriile nenumărate cu rubine, perle și, iarăși, diamante, dincolo de șiragurile cu perle din Indiile orientale, menționarea stăruitoare și semnificativă a unor podoabe felurite, ale costumului și ale interiorului princiar, ce trimit deslușit, deopotrivă, spre eleganta, scinteietoarea și colorata lume turco-persană și spre aceea a Apusului, a lumii central-europene mai ales, amatoare, pe atunci mai mult ca niciodată, de bizarerii, de ornamente fără număr și de exotisme manieriste.

Între bogățiile lui Ieremia Movilă, duse de soția sa în Polonia și ajunse în stăpânirea ginelei sale — soțul Ecaterinei Movilă — principele Samuel Korecki², citim că se aflau fluturi de diamant, briie domnești cu nestemate, harnașamente și săbii de aur cu diamante și matostaturi, alături de lighene și ibrice de aur sau de sfeșnice aurite lucrate în cunoscutul oraș sud-german al manierismului care era Augsburgul³ — în aceeași Germanie de unde aveau să vină peste ani și unele argintării ale lui Vasile Lupu cizelate la Regensburg⁴ —, alături de un atât de exotic, decorativ și probabil inutil semn de lux reprezentat de un elefant de argint⁵ căruia îi putem atribui, fără teamă de a greși, o origine similară în aria manieristă occidentală; în același timp, fiica lui Ieremia Movilă, Maria, devenită soția lui Ștefan Potocki, voievodul de Braclaw și general al Podoliei⁶, avea cingători de catifea roșie și neagră bătute cu pietre scumpe, altele de argint aurit pentru care se consemnează « lucrătura ungurească », o « țesătură moldovenească cu perle și fluturi de aur », țesături de mătase persană, « o manta de purpură căptușită cu brocart alb turcesc », zeci de covoare persane și de pinzeturi turcești. Acestea din urmă aveau să fie regăsite, cu harnașamente de model turcesc, și între bunurile lui Moise vodă Movilă, nepotul de frate al lui Ieremia, depuse în 1656, la biserica ortodoxă din Liov⁷, ca și între cele ale rudei Movileștilor, succesor al lor pe tronul Moldovei și în stăpânirea unor domenii din Polonia meridională, Miron Barnovschi⁸, ducând cu el aici covoare

¹ *Odoarele Movileștilor rămase în Polonia. Contribuții la istoria artei și a prefurilor*, în *Studii*, 1972, 1, p. 29—59.

² *Ibidem*, p. 32—33, p. 38—39.

³ *Ibidem*, menționate expres ca « auszurskiey roboty », « auszpurskă robotă ».

⁴ A. Dobjanschi, V. Simion, *Arta în epoca lui Vasile Lupu*, București, 1979, p. 93, fig. 103.

⁵ I. Corfus, *op. cit.*, p. 50 (« słoń srebrny »).

⁶ *Ibidem*, p. 46—55.

⁷ *Ibidem*, p. 56.

⁸ Domeniul movilesc de la Uście fusese vândut acestuia de urmașii lui Ieremia vodă, lucru de care ne informează și Miron Costin într-al său *Letopiseț*: « ce-și cumpărasă un tirgu în Țara Leșască, anume Ustii » (*Opere*, ed. P. P. Panaitescu, București, 1958, p. 95).

și chilimuri persane⁹, cearceafuri de mătase turcești, paloșe și săbii aurite încrustate cu pietre și acele minunății ale timpului care erau ceasornicele¹⁰, atât de mult reprezentate, cu sens simbolic, în pictura manieristă occidentală către 1600¹¹.

Nu poate scăpa, desigur, nici unui cunoscător al istoriei noastre împrejurarea că toți cei amintiți pînă aici, fără excepție, au fost strîns legați, în primii ani ai secolului al XVII-lea, de politica și de moravurile Republicii nobiliare a Poloniei, fie avînd indigenatul — acordat de regele electiv de la Varșovia și de seim, din ultimii ani ai secolului anterior pînă la mijlocul celui de care vorbim, unui număr de voievozi și mari boieri moldoveni înrudiți între ei și uniți în bună parte printr-o aceeași apartenență la interesele politicii orientale poloneze față de Înalta Poartă pe care nu o dată le-au mediat¹² —, fie intrînd direct, prin alianțe matrimoniale, în rîndurile marii nobilimi și ale magnaților poloni, legați fiind, pe felurite căi ale credinței, ale politicii, ale negoțului de Liov și de Camenița, de Cracovia și de Bar, purtători de însemne heraldice acceptate între armorialele poloneze (în averile lui Barnovschi vodă sînt amintite chiar « embleme țesute cu aur »¹³, iar Movileștii au propria lor stemă cu săbii încrucișate¹⁴), cu toții fiind autentici și cultivați « homines novi » ai Moldovei premoderne, reprezentînd o nouă mentalitate și o nouă tipologie pe care le-am evocat în alt loc¹⁵, amintiți în cronicile țării — la Miron Costin, de pildă — pentru « mîndria » portului hainelor¹⁶, pentru averile și trufia lor în consens cu noul regim nobiliar acum triumfător și pe meridianul românesc.

Pentru a înțelege mai bine această revărsare atât de orientală de fast cu care înțelegeau să se înconjoare — ca niciodată nimeni pînă la ei și după ei — puternicii Moldovei din prima jumătate a secolului al XVII-lea, va fi trebuincios să amintim, știută fiind importanța istorică a factorului polonez în aceste părți de Europă tocmai în această vreme, că ne aflăm din plin în epoca în care, sub Sigismund al III-lea (1587 — 1632) din dinastia suedeză Vasa și sub fiul și urmașul său Vladislav al IV-lea (1632 — 1648), o preocupare centrală a Poloniei a constituit-o politica față de Stambul, că tocmai acum ideea iagellonică a cruciadei antiotomane către Dunăre și Balcani era din nou cultivată¹⁷, că șirul confruntărilor militare polono-turcești este inaugurat către 1620 la Tuțora și la Hotin, ele fiind mai apoi obiect al interesului diplomatic mai ales din partea voievozilor de la Iași, de la Alexandru Iliș și Radu Mihnea la Vasile Lupu; la fel, nu trebuie uitat că ulterior « unirii de la Lublin » (1569), centrul de gravitate al vastului stat polono-lituan s-a deplasat spre răsărit, spre o lume ucrainiană și bielorusă în contacte mai strînse, mai vechi și mai dramatice — ca și aceea din Moldova sau din Ungaria — cu Răsăritul islamic; aceasta, într-un peisaj social în care lupta regalității cu marii magnați și cu nobilimea era în floare, în care puterea dietelor și a dietinelor devenea nelimitată, triumfînd, măcar teoretic, ideea egalității nobiliare absolute¹⁸ proclamată și de insurecțiile antiregale — precum aceea din 1606 — 1608, zisă « de la Sandomir » — și în care la hotarele poloneze dinspre sud-est se creau uriașele domenii devenite autentice autonomii teritoriale, așa-numitele « majorate » ale unor magnați aflați — ca și marile neamuri rutene și polone Ostrogski și Wiśnowiecki,

⁹ I. Corfus, *op. cit.*, p. 58, inventarele denumindu-le separat (« kobierców adziamskich » și « kilimów adziamskich »).

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Pentru sensul simbolic al ceasornicului în civilizația manierismului european: G. R. Hocke, *Lumea ca labirint. Manieră și manie în arta europeană de la 1520 pînă la 1650 și în prezent*, București, 1973, p. 141 — 147.

¹² Indigenatul îl primese între alții — în afară de Ieremia Movilă în 1593 (E. de Hurmuzaki, *Documente privitoare la istoria românilor*, I, supl. II, ed. I. Bogdan, București, 1893, nr. 165, p. 325 — 327) —, Simion Movilă, viitorul domn al Moldovei și al Țării Românești în 1596, împreună cu frațele său Gheorghe, mitropolit al Moldovei și cu Simion Stroeici, marele vistiernic, ctitor la Dragomirna, Nestor Ureche, mare vornic în Moldova și mare ban în Țara Românească sub Simion Movilă, odată cu mai mulți membrii ai neamului

Balica în 1607, Miron Barnovschi în 1628, Iancu Costin hatmanul cu fiii săi, între care și Miron viitorul cronicar în 1638, în fine în 1650 Vasile vodă Lupu (C. Rezachievi, *Privilegiile de indigenat polon acordate locuitorilor din țările române*, în *Revista de istorie*, 7, 1975, p. 1095 — 1098).

¹³ I. Corfus, *op. cit.*, p. 58 (« znaczków złotem tkanych »).

¹⁴ Mai pe larg *ibidem*, p. 30, nota 5.

¹⁵ *Cîțiva « oameni noi », ctitori medievali*, în *Itinerarii medievale*, București, 1979, p. 37 — 94.

¹⁶ Referirea cronicarului este la Miron Barnovschi: « era la hirea sa Barnoschii vodă foarte trufaș și la portul hainelor mindru » (M. Costin, *op. cit.*, p. 103).

¹⁷ T. Gemil, *Țările române în contextul politic internațional (1621 — 1672)*, București, 1979, p. 36.

¹⁸ A. Jobert, *De Luther à Mohila. La Pologne dans la crise de la chrétienté. 1517 — 1648*, Paris, 1974, p. 181, p. 289.

Potocki și Lubomirski — în relații dintre cele mai strînse cu voievozii Moldovei (precum Radziwiłł la Nieśwież sau Zamoyski în vestita lor reședință de Renaștere tirzie de la Zamość¹⁹).

În această lume poloneză de graniță tot mai legată de Răsăritul postbizantin, locuită de mulți orientali — armeni, evrei, greci — și unde, de altminteri, « unirea » confesională cu Roma a eșuat în bună parte iar ortodoxia a rămas majoritară — sprijinită chiar de cei mai bogați seniori ai Poloniei începutului de secol XVII ca palatinul de Kiev, prințul Constantin Vasile de Ostrog²⁰ —, cultura elenică și sud-est europeană în genere, ba chiar cea a Levantului, erau cunoscute și la alte nivele culturale decît cele artistice.

Într-o atmosferă confesională de mare toleranță prin care Polonia nobiliară se distinge în peisajul luptelor religioase ale Europei apusene și centrale — toleranță proclamată atît de umanisti ai secolului al XVI-lea precum celebrul Andrei Frycz Modrzewski, cit și de ireniștii veacului al XVII-lea reprezentați de însuși regele Vladislav al IV-lea, de cancelarul Ossoliński și de capucinul Magni a căror comună realizare a fost acea « amica et fraterna collocutio » de la Toruń (1645) adunînd laolaltă reformați, luterani și catolici²¹ — și în care cele două milioane de ortodocși păstorite de episcopi ținînd de mitropolitul Lituaniei, la rîndu-i dependent de patriarhul din Constantinopol²², constituiau o lume aparte legată spiritual de Sudul postbizantin²³, amintita « unire » a rutenilor, realizată la Brest în 1595-1596 cu sprijinul papei Clement al VIII-lea și al unor catolici levantini, discipoli ai Colegiului grecesc din Roma²⁴, aducea nu departe de hotarul Moldovei, cu înaltul și eficientul sprijin regal al înfocatului catolic și fiu de luteran scandinav care era Sigismund al III-lea, prezența iezuiților a căror propagandă lua locul celei calvine de la finele veacului precedent și care reușise să facă prozeliti printre locuitorii de rit grec din Polonia carpatică și din marele ducat al Lituaniei²⁵). Această împrejurare trebuie evocată pentru a înțelege mai bine însăși situația cu totul particulară a ortodoxiei polono-lituaniano-ucrainiene — legată și ea, pe multiple căi, de Moldova primei jumătăți a secolului al XVII-lea —; o ortodoxie ce și-a imprimat pecetea asupra civilizației acestor părți de Europă, aflată în relații complexe cu Roma și Constantinopolul și care era cecreată tot mai asiduu, înainte și după 1600, de reprezentanți ai bisericilor orientale, ele însele confruntate rînd pe rînd cu protestantismul și catolicismul nu numai aici ci și în Orientul arab și în țările române, în sudul Italiei și la Constantinopol chiar.

Întors din Rusia în 1589 — după ce își dăduse girul unui eveniment de însemnătate ideologică capitală pentru lumea răsăriteană, anume ridicarea la rînd de patriarhat a scaunului moscovit al « celei de a treia Rome » — patriarhul ecumenic Ieremia al II-lea trecea prin Polonia unde primea sprijinul autorităților Republicii regale, stabiliea noi ierarhii ale clerului de rit grecesc și transforma « frățiile » ortodoxe de la Vilna și Liov în stavropighii ținînd de Constantinopol²⁶, după ce cu cîțiva ani înainte, pe aceleași meleaguri, venise un patriarh al Antiohiei, Ioachim, în sprijinul aceleiași ortodoxii amenințate de propaganda catolică; în 1596 — cu prilejul faimoasei « uniri » de la Brest — emisarul scaunului de la Constantinopol era un Cantacuzino, pe nume Nicefor, iar reprezentantul patriarhului Alexandriei, Meletios Pigas, nu era altul decît ael Chiril Lucaris ale cărui succese cîrmuiri patriarhale în Egipt și pe malul Bosforului aveau să-l facă una dintre cele mai proeminente figuri din istoria bisericii răsăritene, apropierea sale luterane ce au marcat atît de mult aceiași lume ortodoxă în prima parte a secolului al XVII-lea avîndu-și obirșia tocmai acum, în contactele sale cu protestanții de la Vilna²⁷; în fine, în 1618, patriarhul Teofan al Ierusalimului — trecător și prin țările române, întors, ca și predecesorul său cu trei decenii înainte, de la consacrarea unui patriarh rus în persoana tatălui primului țar din dinastia Romanovilor — se oprește la Kiev, într-o epocă de pu-

¹⁹ W. Tomkiewicz, *Le mécénat artistique en Pologne à l'époque de la Renaissance et du début du baroque*, in *Acta Poloniae Historica*, XVI, 1967, p. 102—103.

²⁰ A. Jobert, *op. cit.*, p. 328.

²¹ *Ibidem*, p. 375 și urm.

²² *Ibidem*, p. 16, p. 31.

²³ În scopuri misionare, la mijlocul secolului al XVII-lea — atunci cînd climatul de toleranță poloneză tradițională începuse să se atenueze (*ibidem*, p. 204) —, o jumătate din

numărul iezuiților activi în regatul polon se afla tocmai în aceste teritorii ortodoxe (*ibidem*, p. 404).

²⁴ *Ibidem*, p. 321 și urm.

²⁵ *Ibidem*, p. 150.

²⁶ *Ibidem*, p. 332.

²⁷ *Ibidem*, p. 341; cf. S. Runciman, *The Great Church in Captivity. A Study of the Patriarchate of Constantinople from the Eve of the Turkish Conquest to the Greek War of Independence*, Cambridge, 1968, p. 264.

ternic prozelitism catolic sprijinit de regele de la Varșovia, pentru care acest înalt ierarh oriental nu era altceva decât un « supus al împăratului turcesc »²⁸.

Ortodoxia din Polonia și-a regrupat forțele acolo unde ea predomină numeric, în palatinatele de Kiev și Braclaw — stăpinite de seniori ce se înrudeau chiar sau erau numai în foarte bune relații cu domnii moldoveni —, în Podolia și în Volinia, într-o mare parte a Rusiei Roșii și la Liov unde « frăția » era dominată politic de elemente moldovene și grecești²⁹. Această reorganizare se făcea în condițiile în care, succesiv, erau asaltați sau atrași de propaganda unei Contrareforme latine foarte active în Mediterana orientală, înșiși îndepărtații cirmuitori supremi ai ortodoxiei polone, patriarhii Constantinopolului din primele patru decenii ale secolului al XVII-lea : Neofit al II-lea stătea în relații cu papa Paul al V-lea și cu iezuiții reveniți în 1608 în capitala sultanilor, Rafael al II-lea avea știute simpatii catolice ca și Timotheos al II-lea, cretanul Athanasios Patellaros s-a apropiat de Roma în lupta împotriva criptocalvinului Lucaris, iar Chiril Kontaris era în legături cu Urban al VIII-lea³⁰. Ea avea loc totodată într-un moment în care iezuiții, de spiritualitate spaniolă îndeobște, desfășurau o activitate impresionantă în misionarismul lor polonez³¹, mai ales în ținuturile sud-estice ale regatului prin colegiile³² deschise la Ostrog în 1628, la Kiev în 1646, ca și prin cele, de rang mediu, de la Bar (pe la 1636), Camenița și Pereiaslav³³, unde se învățau teologia și retorica, filozofia, limba latină și limba greacă și unde notabilii ortodocși din Polonia, ba chiar marii boieri și unii orășeni din Moldova își trimiteau fiii ce dobândeau aici, în afară de o cultură convenabilă sau chiar remarcabilă, serioase simpatii catolice (de care n-au fost străini la noi nici Movileștii, nici Costineștii, de pildă).

Simbolul acestei noi rînduiri ortodoxe, tinzînd spre un gen de « *aggiornamento* » prin care se dorea salvarea moștenirii spirituale a Bizanțului în fața ofensivei Contrareforme catolice a fost desigur mitropolitul de Kiev din familia domnească a Movileștilor Moldovei, celebrul Petru, fiu al lui Simion vodă, frate al lui Moise vodă și nepot al lui Ieremia vodă. Activitatea cu totul notabilă desfășurată de el în fruntea ortodoxiei polono-ucrainiene în prima jumătate a secolului al XVII-lea³⁴ — devine arhimandrit al mănăstirii kievienne Pecerska Lavra în 1627, este ales mitropolit al Kievului în 1632 — 1633, prilej cu care regalitatea de la Varșovia recunoaște biserica ortodoxă egală în drepturi cu aceea « unită », moare în 1647 — a stat sub semnul încercării de conciliere a unor tradiții confesionale net contrarii, încercare ce a avut darul, în pragul unei crize de felul celei traversate de Polonia în vremea « potopului » suedez, să ridice sensibil nivelul ortodoxiei răsăritene și care a înfrișat în mod fericit principalele ținuturi ortodoxe învecinate — între care și cele românești — dîndu-le dimensiuni europene pe care viitorul avea să le extindă.

În centrul de cultură răsăriteană care era Kievul — cu o școală ortodoxă încă din 1615 pe care mitropolitul Petru avea să o reformeze după model iezuit preschimbînd-o în Academie și aducînd în programul ei limbile polonă și latină (aceasta din urmă învățată după gramatica lui Alvarez de Paz)³⁵, ca și filozofia aristotelică —, într-un mediu cultural peste care păstoriseră mitropoliții Job Borecki și Isaac Kopinski și în care se ilustrase arhiepiscopul de Polock Meletie Smotrițki — elev al iezuiților din Vilna și al universităților protestante de la Leipzig și Wittenberg, călător la Ierusalim și la Constantinopol³⁶, autor de predici mult ornate în gust baroc, el însuși numărîndu-se printre întemeietorii literaturii baroce ucrainiene³⁷ —, ilustrul vlăstar al Movileștilor, repre-

²⁸ Apud A. Jobert, *op. cit.*, p. 350.

²⁹ *Ibidem*, p. 348.

³⁰ W. de Vries (cu colab. O. Bârlea, J. Gill, M. Lacko), *Rom und die Patriarchate des Ostens*, München, 1963, p. 76.

³¹ Provincia poloneză a ordinului iezuit a fost întemeiată în 1576, pentru ca în 1608 — în scopul unei mai bune activități misionare — ea să fie scindată, la rîndu-i, în două provincii, cea a Poloniei și cea a Lituaniei.

³² Primul colegiu iezuit din Polonia a fost cel de la Branieu în Varmia (1565), urmat de cele de la Vilna (1570) și Poznań (1572). Pentru detalii vezi A. Jobert, *op. cit.*, p. 148.

³³ *Ibidem*, p. 255, p. 258, p. 370.

³⁴ *Ibidem*, p. 367 și urm.

³⁵ *Ibidem*, p. 370, p. 402.

³⁶ *Ibidem*, p. 352.

³⁷ D. H. Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, București, 1976, p. 72; gramatica sa slavonă (1619) se va găsi în biblioteca munteană cea mai celebră a primei jumătăți a secolului al XVII-lea, cea a lui Udriște Năsturel (*ibidem*, p. 92). De această lume a barocului literar ucrainean nu a fost străină literatura teologică polemică a Moldovei la mijlocul secolului al XVII-lea, reprezentată de un Varlaam, cultivatul mitropolit al lui Vasile Lupu (*ibidem*, p. 173).

zentind prin el însuși, prin naștere și educație, o veritabilă sinteză culturală³⁸, a căutat să configureze într-un chip nou, « modern » pentru acea vreme, o poziție teoretic-teologică a ortodoxiei minate dinlăuntru de « erezia » calvină și atacată din afară de Contrareformă.

Nu este locul a stărui aici asupra contribuției lui Petru Movilă și a așa-numitului « curent kievo-movilean » la înnoirea spirituală a culturii Orientului european (în Rusia vremii lui Petru cel Mare, de pildă, ecoul Kievului a fost hotărâtor), pentru înțelegerea a ceea ce a însemnat, iarăși în materie spirituală, dialogul Orientului cu Occidentul în prima parte a secolului al XVII-lea, fiind îndeajuns a aminti sferele în care, din rațiuni felurite, pozițiile bisericii ortodoxe ucrainiene s-au apropiat de cele ale Romei papale: celebra « Confessio fidei orthodoxae » a lui Movilă, înfățișată în limbă latină la sinodul din 1640 de la Kiev, împotriva tezelor fostului patriarh ecumenic pro-calvin Chiril Lucariș, reținea, de pildă, doar două puncte de divergență cu catolicii dintre care unul era acel mult dezbătut primat papal, dar accepta existența Purgatoriului³⁹; alte înrîuriri catolice, mai curînd cu caracter exterior, au fost remarcate în textele movilene⁴⁰, după cum s-a demonstrat că memoriul ajuns la Roma în 1645 la congregația « De Propaganda Fide » și intitulat « Sententia cujusdam nobilis poloni graecae religionis », pentru unirea bisericilor răsăriteană și apuseană în spiritul conciliului de la Florența și nu în cel al « unirii » mai recente și strict zonale de la Brest, îi aparține în întregime aceleiași ierarh ortodox atît de cunosător al culturii iezuitilor și al rînduielilor catolice care era Petru Movilă⁴¹.

Fără îndoială însă că în apropierea Occidentului catolic și protestant de Orientul ortodox postbizantin, așa cum au avut ele loc în părțile polono-ucrainiene — ca și, de altminteri, în insulele grecești și la Veneția, pe coasta dalmată și în țările române —, apropieri explicabile prin evenimente ale politicii și, într-o bună măsură, prin fapte, oameni și opere aparținînd sferei ecleziastice, au avut și continuă să aibă cu mult cea mai mare relevanță cele aparținînd de un domeniu al civilizației unde fenomenul interculturalității este cel mai evident. Ne referim, s-a înțeles desigur, la cel al artelor plastice, în care contactele stilistice ale Renașterii tirzii, ale manierismului și ale barocului din Podolia cu aria postbizantină, cuprinzînd zonele românești și cele balcano-otomane, au fost — mai ales pentru părțile de miazăzi-răsărit ale Republicii nobiliare și pentru unele ținuturi învecinate — numeroase și pline de consecințe, nu doar pentru istoria artelor numai, imediat înainte și imediat după 1600.

În această lume, atît de apropiată geografic și spiritual de Moldova, vom consemna acum și unul dintre principalele izvoare ale ideologiei « sarmatismului » polon, de exaltare a virtuților nobilimii Republicii regale, cu tot ce știm că a implicat aceasta în sfera artelor vizuale, a costumului, a recuzitei nobiliare: este vorba de acea « orientalizare » poloneză din secolele XVI și XVII tot mai bine cercetată astăzi⁴², cu moda sa atît de înrîurită de zonele balcano-otomane și de cele ale încă importantului hanat tătar al Crimeii⁴³ — « orientalizare » pe care-o regăsim ilustrată și în inventarele poloneze ale voievozilor români —, modă a cușmelor împodobite cu pietre prețioase și devenite însemn de rang social, a cingătoarelor luxoase, zise chiar « poloneze », a armelor (și ele însemne de putere și rang, lucrate, după modă turco-persană, mai ales la Liov), ornate cu turcoaze, matostaturi și opaluri, a harnașamentelor bogate, greu de deosebit de cele turcești, a brocartului din aur, argint și mătase (« zlotogłow »), lucrat către 1640 în Podolia, la Brody, după modele persane și

³⁸ Caracterizîndu-l pe mitropolitul Petru Movilă, ~~un~~ excelent cunoscător al istoriei bisericii polono-rutene precum ~~ambroise~~ Ambroise Jobert scria: « Les influences orientales et occidentales s'harmonisent dans ce vaste esprit, comme elles se mêlaient dans l'atmosphère de la cour de Jassy et dans cette aristocratie ruthène et polonaise que fréquentaient les Mohilas » (*op. cit.*, p. 368).

³⁹ *Ibidem*, p. 371; tradusă în limba greacă — cu modificări, în această tălmăcire, a chiar punctelor controversate — de predicatorul Marii Biserici constantinopolitane, Meletie Syrigos, reprezentînd pe lingă Vasile Lupu și la „sinodul” de la Iași, din 1642, pe patriarhul Partenie al Constantinopolului, această « Mărturisire ortodoxă » a fost acceptată în 1643 de către cei patru patriarhi ai Răsăritului.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 372.

⁴¹ *Ibidem*, p. 395—397.

⁴² Ultima contribuție importantă în acest sens este cea a lui J. Tazbir, *Les Influences orientales en Pologne aux XVI^e—XVII^e siècles*, în *La Pologne au XV^e Congrès International des Sciences Historiques à Bucarest. Études sur l'histoire de la culture de l'Europe centrale-orientale* (ed. St. Bylina), Wrocław — Varșovia — Cracovia — Gdańsk, 1980, p. 213—239.

⁴³ Date despre rolul acestuia în prima parte a secolului al XVII-lea la T. Gemil, *op. cit.*, passim; în statul polono-lituanian exista, din secolele XV—XVI încă, o colonie tătarască în părțile Vilnei (A. Jobert, *op. cit.*, p. 35).

turcești, de meșteri greci veniți din Stambul, ce înlocuiseră pe flamanzii care lucraseră pînă atunci aici după desene italiene și spaniole⁴⁴. Sintem — o arată concluzii ale lingviștilor — în vremea cînd aproape 400 de cuvinte turcești, arabe și tătare desemnînd arme, piese de harnașament, de costum, de interior, pătrund în limba pōlonă⁴⁵, în care călători contemporani remarcă asemănarea model poloneze și a celei maghiare (evident, este vorba de aceea masculină nobiliară) — ca și a celei din Moldova, Țara Românească și Transilvania, adăugăm noi — cu moda demnitarilor otomani⁴⁶, costumul turcesc de aparat, și cel al sultanului chiar, devenind repere de imitat pentru unii magnai, înconjurați, în palatele lor occidentalizante, de covoare orientale de mătase cu fonduri de aur, de ceramici orientale, de faianțe și sticlă pictată adusă din Turcia, din Crimeea și din Persia (le vom întîlni și în curtea domnească a Iașilor către mijlocul secolului al XVII-lea).

Occidentul european, dar și unele ținuturi răsăritene, de la Moscova la Iași și Stambul, obișnuite mai demult cu fastul, aveau să fie adine impresionate în prima jumătate a secolului al XVII-lea de soliile polone ce au rămas vestite pentru risipa ostentativă a unor bogății nemaivăzute, precum aceea a cancelarului Jerzy Ossoliński la Roma în 1633⁴⁷ — prilej de admirare, în Orașul Etern, a unor exotice cămile acoperite cu tapiserii aurite sau a unor costume presărate în întregime cu diamante —, aceea de la Paris din 1645 trimisă de Vladislav al IV-lea, cu un fast « persan » pentru unii contemporani⁴⁸ și, înaintea acestora, cea de la Constantinopol din 1622 a lui Krzysztof Zbaraski, trecută prin Iași lui Ștefan Toma⁴⁹ și prilejuindu-i lui Miron Costin cumpănite reflecții moralizatoare pe marginea « desfrînatelor de tot podoabe » și a « zburdatelor cheltuiiale » ce au rămas celebre în amintirea Țarigradului⁵⁰.

Dar ceea ce mai trebuie remarcat — și poate în primul rînd — este contemporaneitatea strictă și joncțiunea perfectă, la nivelul vizualității și al mentalității nobiliare, a unor asemenea « orientisme » — apreciate, cu osebire, de unii « oameni noi » acum intrați în rîndul magnaților și nobililor regatului, într-un spirit cercetat de noi, cu ani în urmă, pentru spațiul românesc⁵¹ —, cu gustul pentru exotic al regilor și al magnaților poloni. — Sigismund al III-lea cumpără obiecte aduse din Indiile occidentale, ca și Radziwiłł, elefanți precum cel de argint, din tezaurul lui Ieremia Movilă, apăreau în tablourile poloneze de secol XVII ca și la fel de exoticii papagali⁵² și, din nou, trebuie remarcată prezența tuturor acestor elemente extraeuropene — turcești, arabe, sau din Indiile apuse — în același peisaj artistic în care, mai ales Polonia Mică cu ținutul Cracoviei, dar și unele centre însemnate — Liov, Lublin sau Zamość — cunoșteau din plin forme de manierism italo-flamand ce-au contaminat, extrem de pitoresc, arhitectura și sculptura vernaculară. În cadrul larg, și mai bine cercetat în ultimul timp, al « manierismului internațional » specific mai ales mediilor princiere — dar

⁴⁴ M. Karpowicz, *Artă poloneză în secolul al XVII-lea*, București, 1979, p. 124—135.

⁴⁵ J. Tazbir, *op. cit.*, p. 214. Este vorba de 180 de cuvinte turcești, 140 de cuvinte arabe și 60 de cuvinte tătarești (între ele, « dywan », « kilim », « handzar », « buzdygan »).

⁴⁶ Observația îi aparține călătorului ungur de la începutul secolului al XVII-lea Martin Csombor (*ibidem*).

⁴⁷ Solia trimisă papei Urban al VIII-lea era legată de chestiunea recunoașterii ortodoxiei rutene drept egală cu biserica « unită », însuși emisarul lui Vladislav al IV-lea fiind un cunoscut irenist.

⁴⁸ J. Tazbir, *op. cit.*, p. 224; obiectul soliei era căsătoria lui Vladislav al IV-lea cu Louise-Marie de Gonzague.

⁴⁹ T. Gemil, *op. cit.*, p. 50; solia era legată de ratificarea înțelegerii de la Hotin din anul precedent.

⁵⁰ Iată textul lui Costin (*op. cit.*, p. 86, p. 88), foarte semnificativ pentru impresia unui român cultivat despre luxul orientalizant al magnaților poloni, text în care regăsim menționarea unor practici ținînd de ostentația nobiliară excesivă, cu regizări de convoaie strălucite și alaiuri bogate pe străzile Stambulului, ce amintesc foarte mult — precum în episodul « pierderii » potcoavelor de metal prețios — de ceea ce avea să se petreacă, unsprezece ani mai tîrziu, la

Roma, în cursul soliei lui Ossoliński; « Era solul de la craiul leșesc un om mare, anume cneazul de Zbaraĵ, din Vișnovicești, cu mulțime de oameni și cu desfrînat de tot podoabe, cit de-bia de să află în vro istorie pre aceste vacuri solie ca aceia la vreo împărăție prilejită, cu 300 de oameni călări, fără pedestrași pe lingă carate ce avea și pîn în vezetei îmbrăcați cu ursinice. Ciubărele cu carile adăpa caii, de argintu, și cofe, barilece, la hamuri țintele și la haiduci cepragi de argintu. Intrîndu în Țarigrad, au pus potcoave de argintu, numai cite un cuiu bătute la cai, anume să cadă pre ulițe ». . . . « Deci solul leșesc s-au datu solia la soltan Mustafa, intrîndu în Țarigradu cu aceia podoabă și vilhvă, cite este în voroavă țarigrădenilor solia aceia pînă astăzi. Potcoave de argintu fusesă la o samă de cai, numai cite un cuiu prinse, anume să cadă pre ulițe, și alte zburdate cheltuiiale care toate acele apoi l-au adus și pre solul acela la mare nevoie și cheltuiială și pre leși la mare cîință, cit este legatu cu șăimu, oameni mare ca aceia de atunci să nu mai trimață la turci ».

⁵¹ J. Tazbir, *op. cit.*, p. 220—221.

⁵² *Ibidem*, p. 219. Imagini exotice manieriste — între care și un elefant — decorau, către 1620—1625, în stuc, și palatul lui Gabriel Bethlen din Oradea (M. Toça, A. Kovács, în *Biharea*, 4, 1976—1977, p. 205—207).

tot mai mult și celor urbane — din ținuturile de la miazănoapte de Alpi, între mijlocul secolului al XVI-lea și primele decenii ale celui de al XVII-lea (circa 1550—1620)⁵³, această artă « vernaculară », ilustrată în chip admirabil de unele case patriciene din bogatul oraș de pe Vistula Kazimierz Dolny⁵⁴, e caracterizată prin asimetrie, prin accentuarea liniilor longitudinale sau a verticalelor din arhitecturi⁵⁵, prin căutarea contrastelor între suprafețele nedecorate și supraîncărcarea decorativă a altor porțiuni din unul și același edificiu⁵⁶, prin exuberanța decorului, printr-o mare concretețe plastică a acestuia (nu fără legături, s-a presupus, cu unele influențe răsăritene posibile prin elementele orientale, de felul celor armenesti de la Liov și Zamość, ca și prin drumurile neguțătorești ce treceau pe aici spre Orient⁵⁷).

În paralel, elementele manieriste de origine străină — cele venite prin filieră italiană, prin artiști activi în sfera sculpturii și a arhitecturii, precum Santi Gucci sau Morando în slujba regelui Ștefan Bathory și a neamului Zamoyski, cele de sorginte flamandă prezente din plin în prosperile cetăți portuare ale Balticii, ca Gdańskul, dar și în unele orașe din interior ca Wrocławul⁵⁸ — au adus în toate artele vizuale ale Poloniei noutăți în consonanță perfectă cu cele ce au marcat arta europeană din afara Italiei către 1600.

Ceea ce interesează în primul rând pe istoricul culturii, al artei românești, este faptul că această aliniere a Poloniei la manierismul internațional și aristocratic de la sfârșitul secolului al XVI-lea și din primele decenii ale secolului al XVII-lea (al cărui epicentru a fost Praga rudolfină⁵⁹ cu care și românii vremii lui Mihai Viteazul au avut bineștiutele contacte), această participare la gustul manierist pentru decorativ, pentru abstract, pentru virtuozitate și pentru siluete, cu accentuarea, în arhitectură, a verticalității, cu preferința pentru formele înalte, alungite, sint contemporane și aflate în strinsă legătură — cel puțin în primele două decenii ale secolului al XVII-lea, cele ale unei foarte mari apropieri a Moldovei de « Respublica Polonorum » — cu elementele de manierism, de manierism local și foarte specific, al unei zone ortodoxe de tradiție bizantină, din arta de la răsărit de Carpați, așa cum, pentru întâia oară, le-am relevat cu puțini ani în urmă⁶⁰.

Cit despre vîrsta barocă a artei poloneze, cu care în prima parte a secolului al XVII-lea — și chiar dincolo de acest moment — arta Moldovei a fost în firești și încă puțin cercetate contacte, trebuie spus că după 1630 și pînă către 1670 ea a cunoscut momentul său de deplină maturitate, într-o contemporaneitate strictă și lesne explicabilă cu dezvoltarea barocului în principalele sale centre de iradiere care au fost Roma și Parisul⁶¹. Alături de arhitectura rezidențială⁶² specifică acestui stat nobiliar unde magnații au o putere tot mai mare — mai ales în timpul crizei politice pe care a traversat-o Polonia sub Ioan al II-lea Cazimir (1648—1668) —, înflorește acum portretul nobiliar conceput după canoanele celui occidental — îndeosebi germano-olandez⁶³ —, ca și portretul funerar

⁵³ J. Bialostocki, *Două tipuri ale manierismului internațional: italian și nordic*, în *O istorie a teoriilor despre artă*, București, 1977, p. 314.

⁵⁴ Idem, *Noțiunea de manierism și arta poloneză*, în același volum, p. 295, p. 297; cf. M. Karpowicz, *op. cit.*, p. 43.

⁵⁵ Aici este dată, între altele, drept exemplu ctitoria voievozilor moldoveni dintr-a doua parte a secolului al XVI-lea și prima jumătate a celui de al XVII-lea care este biserica ortodoxă din Liov (J. Bialostocki, *op. cit.*, p. 279), unde specialiștii polonezi socotesc a se găsi « numeroase elemente specifice manieriste » (*ibidem*, p. 304, nota 5), tendința spre verticalitate fiind — în spiritul epocii și fără neapărate înriuriri din afară — regăsită în același timp, așa cum vom reaminti mai jos, la Dragomirna în Moldova.

⁵⁶ Exemplul dat în acest sens (*ibidem*, p. 294—295) este cel al bisericii din Radzyń Podlaski și, din nou, pentru meridianul românesc, el ne amintește de concepția decorativă a fațadelor bisericii mari a mănăstirii Dragomirna.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 299—300. Dealtfel, pentru prima parte a secolului al XVII-lea, istoricii de artă polonezi remarcă un « flux de bizantinism » (M. Karpowicz, *op. cit.*, p. 45) surprins în părțile Liovului și ale Poloniei Mari, în pictura religioasă

cu fonduri aurite și imagini înriurite de Orient, foarte potrivite gustului pentru fast al Contrareformei catolice.

⁵⁸ J. Bialostocki, *op. cit.*, p. 291—293.

⁵⁹ J. Sherman, *Mannerism*, Londra, 1967, p. 30. Pentru ceea ce a însemnat, în civilizația premodernă a Europei de mijloc, atmosfera curții imperiale stabilite la Praga — din 1583 începînd — de către Rudolf al II-lea, înconjurat aici de numeroși « oameni noi » în slujba Habsburgilor, de artiști și opere ale Renașterii tirzii și manierismului, de fastul, exotismele și curiozitățile faimoaselor « Kunst- und Wunderkammern », vezi mai recent capitolul semnat de R. J. W. Evans, *The Austrian Habsburgs. The Dynasty as a Political Institution, in The Courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty. 1400—1800* (ed. A. G. Dickens), Londra, 1977, p. 121—145.

⁶⁰ *Portrete brodate și interferențe stilistice în Moldova epocii lui Ieremia Movilă și a lui Vasile Lupu*, în *Itinerarii medievale*, p. 160—161.

⁶¹ M. Karpowicz, *op. cit.*, p. 73.

⁶² *Ibidem*, p. 60—62, unde este discutat mai ales cazul reședinței familiei Ossoliński de la Ujazd.

⁶³ *Ibidem*, p. 65.

cu înfățișarea celui defunct dinaintea de moarte, în toată splendoarea și bogăția conștămăntului și armurilor, amelor și podoabelor sale⁶⁴ (trăsătură ce o vom regăsi și în portretele brodate ale unor personaje aulice din Moldova către mijlocul secolului al XVII-lea), așa cum tot acum se vedește cu putere gustul barochist polonez pentru decorații cu marmură de culoare închisă, neagră și cenușie⁶⁵ (ceea ce nu poate, iarăși, să nu ne aducă în minte — ca o simplă coincidență sau ca mărturie a unui ecou polonez în cetatea domnească a Iașilor — folosirea drept briu al fațadei bisericii mănăstirii Trei Ierarhi, a acelei străni și deloc orientalizante benzi de marmură cenușie decorate cu ornamente mai curind manieriste și baroce, vrejuri și măști incizate — vezi fig. 14 —, « într-un deplin și voit contrast, stilistic și tehnic, cu restul operei », după cum observam cu câțiva ani în urmă⁶⁶).

Patronajul regal asupra unor monumente de artă poloneze ale timpului — cel al lui Sigismund al III-lea și cel al lui Vladislav al IV-lea — favorizând în bună măsură pe artiștii italieni⁶⁷ — ce au lucrat pentru iezuiții din Polonia ale căror ctitorii de la sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul celui de al XVII-lea au un caracter « roman » pronunțat (exemplul cel mai la îndemână este cel al extrem de armonioasei biserici Sf. Petru și Pavel din Cracovia⁶⁸) —, aceștia aveau să ajungă ca arhitecți, sculptori sau pictori și în slujba unor magnați ai regatului — patronajul voievodului Cracoviei Stanisław Lubomirski sau cel al neamului Ostrogski sint notorii în acest sens⁶⁹ —, fiind deosebit de activi în Polonia Mică, topind într-o formulă barocă proprie multe ecouri ale artei flamande și, în genere, ale manierismului, la Cracovia și la Liov⁷⁰, făcând ca între zonele de puternică iradiere a artei baroce italiene Polonia să se numere, înainte și după mijlocul secolului al XVII-lea, în primele rinduri.

Or, ținând seama de faptul că « primul baroc roman »⁷¹, cu preferințele sale pentru o scară vastă a monumentului de arhitectură, pentru complexitatea și neregularitatea formelor, pentru linii și mase în mișcare, pentru bogăția materialelor folosite și pentru fuziunea într-o aceeași operă a picturii, sculpturii și arhitecturii⁷², își începe existența propriu-zisă în chiar centrul spiritual și politic al catolicismului — mai apoi în întreaga lume de el dependentă — abia către 1620–1630, pentru a atinge culmea dezvoltării sale către 1660⁷³, cronologia amintită a barocului în regatul învecinat Moldovei poate da unele repere nu lipsite de însemnătate, ca și unele sugestii pentru explicarea unor coincidențe stilistice mai întâi, a unor înriuriri stilistice mai apoi în arta moldovenească din timpul domniei lui Vasile Lupu, cea pe care am echivalat-o cu alt prilej⁷⁴ unor succese înfloriri de artă barocă în haină postbizantină și occidentală.

★

Între cele două mari puteri cu rol hotărâtor în istoria politică a Europei orientale în prima jumătate a secolului al XVII-lea, cu alte cuvinte între Polonia și Turcia, de fapt între înriuririle alternative sau concomitente ale ariei renascentist-tirzii, manieriste și baroce a regatului polono-lituan și ale ariei postbizantine, balcano-otomane a imperiului turcesc — altoite, și unele și celelalte, pe un fond de civilizație tradițională în care, din punctul de vedere al artelor vizuale, se încheiase deja un ciclu « clasic » medieval și se deschisese după 1600 noi orizonturi, premoderne, de autentică sinteză europeană —, se înscriu principalele momente — trei, după opinia noastră — ale istoriei artistice moldovenești pînă către 1650.

În această scurtă dar bogată perioadă din istoria culturii și artei Moldovei, pînă acum cercetată fie împreună cu întregul veac din care face parte, în chip global, fie — ceea ce a fost extrem de

⁶⁴ *Ibidem*, p. 28, p. 31, p. 52.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 47, p. 49–50.

⁶⁶ R. Theodorescu, I. Oprea, *Piatra Trei Ierarhilor*, București, 1979, p. 35.

⁶⁷ W. Tomkiewicz, *op. cit.*, p. 96 și urm., cei mai importanți dintre aceștia fiind arhitectul Giovanni Trevano și pictorul Tommaso Dolabella.

⁶⁸ Cercetări personale la Roma și Cracovia în lunile octombrie și decembrie 1977; cf. M. Karpowicz, *op. cit.*, p. 17–18.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 21 și urm., p. 40.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 25, p. 39.

⁷¹ Este ceea ce A. Blunt (*Some Uses and Misuses of the Terms Baroque and Rococo as applied to Architecture*, Londra, 1973, p. 8–9) numește « High Roman Baroque Art ».

⁷² *Ibidem*, p. 9.

⁷³ *Ibidem*, p. 8: « the Baroque literally burst on the world in the 1620 s and '30 s and developed almost all the weapons in its armoury by the 1660 s ».

⁷⁴ *Portrete brodate*, p. 162–163.

pozitiv dar încă insuficient — în funcție de unele domnii uitate sau, dimpotrivă, celebre⁷⁵, momentul de început îl socotim a fi, și stilistic vorbind, cel al primului deceniu (1600 — 1610). Ne aflăm de fapt în anii în care, fără întrerupere, în scaunul Moldovei stau, cu voia Porții și a Poloniei⁷⁶, numai membrii familiei Movilă — prima « dinastie » ivită aici după tradiționala și medievala descendență mușatină cu care, de altminteri, Movileștii se înrudeau⁷⁷ —, lui Ieremia vodă (1595 — 1606) urmindu-i fratele său Simion (1606 — 1607), apoi, alternativ, fiul acestuia din urmă, Mihail (1607) și însuși fiul lui Ieremia, Constantin (1607 — 1611)⁷⁸. În întreaga istorie a Moldovei acesta este, se știe, momentul celor mai strinse legături cu Polonia, de influență directă și de nimic îngrădită aici a Republicii nobiliare, de la politică la moravuri și — am avut prilejul de a o mai arăta — la artă, acum fiind instaurat în Moldova așa-numitul regim nobiliar cu tot ceea ce a antrenat el în viața socială dar și în civilizația epocii, modelul Movileștilor, al marilor boieri și ierarhi ce îi înconjurau fiind, în mod firesc, această « crăie leșească » ce le acordase deja sau avea să le acorde mult râvnita calitate nobiliară între hotarele vastului regat. Acesta este și motivul pentru care surprinderea, în acest prim moment de istorie artistică a secolului al XVII-lea, a unor legături strinse cu Polonia vădite de arta moldovenească — manifestate nu atât prin împrumuturi cât prin unele paralelisme de dezvoltare stilistică, acolo pe un fond de tardivă Renaștere locală, dincoace pe unul de sorginte postbizantină, de asemenea autohton — ne apare perfect congruentă și ca o normală corelare cu unele curente de artă europeană știute de ariile culturale din jurul Moldovei.

Cercetînd pe larg contextul est-european al faimoasei broderii funerare din 1606 de la Sucevița a lui Ieremia Movilă (fig. 1), voievod moldav și nobil polon totodată, înrudit cu marile familii ale Poloniei de răsărit și de miază-zi, aflat în legăturile știute cu coroana polonă și cu atotputernicul hatman Zamoyski, ce-i recunoșteau în 1597 domnia pe viață și ereditară, am putut stabili, dincolo de certa descendență a piesei — poate o transpunere în broderie a unui portret pictat al voievodului — din portretul brodat de tradiție bizantină al Moldovei secolului al XV-lea, conexiunile sale cu portretul « sarmatic » și « de aparat » al Poloniei vremii lui Sigismund al III-lea, prin întreaga-i ostentație în marcarea rangului evidențiat și de steme, prin veșmintele luxoase (fig. 2) — mantie de brocart, cușmă cu egretă, haină de argint cu cordon de aur — decupate pe un fond de catifea roșie, reprezentîndu-l pe acest fiu al boierului Ioan Movilă din Hudești în întreaga-i majestate nobiliară, într-o atitudine pe care, cel mai apropiat, am regăsit-o⁷⁹ în câteva portrete nobiliare poloneze din epocă. Unul îl înfățișează, ne amintim, pe Leon Sapieha, mare cancelar al ducatului Lituaniei, voievod de Vilna, reprezentantul lui Sigismund al III-lea la al doilea sinod de la Brest pentru ratificarea « unirii » rutenilor cu Roma (1596)⁸⁰, campion al toleranței confesionale poloneze⁸¹, personaj bănuțat chiar a fi fost, ca și Ieremia Movilă, descendent din Mușatini și aflat în raporturi cunoscute

⁷⁵ Amintim în acest sens deja citata lucrare a lui A. Dobjanschi și V. Simion (nota 4), ca și studiul lui V. Drăguț intitulat *O epocă artistică uitată: epoca lui Miron Barnovschi*, în *Buletinul monumentelor istorice*, 1, 1973, p. 15—24.

⁷⁶ Mai recent, în această chestiune, Șt. S. Gorovei, *O lămurire: domnia ereditară a Movileștilor*, în *Revista de istorie*, 7, 1975, p. 1091—1094.

⁷⁷ R. Theodorescu, *Cițiva « oameni noi »*, ..., p. 56.

⁷⁸ Urmași, în deceniul următor, de scurtă domnie din 1615—1616 a fiului lui Ieremia Movilă, Alexandru, iar în deceniul al treilea al veacului al XVII-lea de cele ale fiului lui Simion, Moise (1630—1631; 1633—1634) și ale rudei lor care a fost Miron Barnovschi (1626—1629; 1633). Despre cîrmuirea acestuia din urmă — strănepot de soră al lui Ieremia și Simion Movilă —, înrudit și el cu mari familii polone și important ctitor — între altele, în chiar regatul polon, la biserica « românească » din Liōv — vezi A. H. Golimas, *Un domnitor. O epocă. Vremea lui Miron Barnovschi Moghilă, voievod al Moldovei*, București, 1980.

⁷⁹ *Portrete brodate*, ..., p. 155—159. La cele arătate acolo ar fi de adăugat doar faptul următor: apariția caracterelor

alfabetice latine pentru inițialele domnești din titlatura latină (E M W M), flancînd stema personală a lui Ieremia Movilă de pe broderia de la Sucevița — în exact aceeași vreme în care știm că apropiatul sfetnic al voievodului care a fost marele logofăt filopolon Luca (Lupu) Stroici, ctitorul de la Dragomirna (vezi infra nota 85), folosea același caracter alfabetice latine în semnătura sa (R. Theodorescu, *Cițiva « oameni noi »*, ..., p. 78, p. 93—94, nota 314) —, poate constitui o probă în plus în sensul legăturilor poloneze ale acestei piese de artă sumptuoasă moldovenească sau ale eventualei lui său prototip pictat.

⁸⁰ Înaltul personaj al Republicii regale — era cancelar al ducatului lituan atunci cînd Zamoyski era cancelar al regatului polon — abjurase calvinismul în 1586, iar în 1597, la dieta din Varșovia, raporta asupra sinodului « unirii » (A. Jöbert, *op. cit.*, p. 324, p. 340—341).

⁸¹ În 1622 se pronunța pentru toleranță în raporturile dintre « uniți » și ortodocși, de tabăra acestora din urmă fiind legat prin mai multe prietenii precum aceea cu marele senior Constantin din Ostrog (*ibidem*, p. 350).



Fig. 1. — Sucevița. Acoperământul de mormânt al lui Ieremia Movilă.

că neamul aceluiași Ieremia Movilă⁸² (în 1601 și în 1613), pictat cu mina pe sabie — cum e brodat și Ieremia la Sucevița —, cu un costum asemănător celui purtat de domnul moldovean dar pe un fundal de falduri și armuri, în spiritul renascentist tirziu și al începuturilor îndepărtate ale barocului; celălalt îl reprezintă, pictat înainte de 1613 — pe un fundal de coloane și draperii, iar în prim plan cu simbolul manierist al timpului care este ceasornicul —, pe Sebastian Lubomirski, castelan de Biecz, în Polonia Mică, ctitor al unei capele din biserica dominicanilor de la Cracovia și membru al unei familii de cunoscuți ctitori de edificii baroce impregnate de manierism italo-flamand, menționat ca « senior și prieten » în corespondența lui Mihai Viteazul și implicat în evenimente moldovenesti din 1600 legate de rivalitatea lui Ieremia Movilă cu marele voievod de la București⁸³.

⁸² R. Theodorescu, *op. cit.*, p. 158–159.

⁸³ *Ibidem*, p. 159.



Fig. 2. — Sucevița. Acoperământul de mormânt al lui Ieremia Movilă.

Asemenea portrete ale « sarmatismului » polon indică în chip limpede una dintre zonele de inspirație ale broderiei de la Sucevița — ale realismului, ale forței individualizante din portretizarea voievodului, ale detaliilor de costum, atitudine și însemne heraldice (stema țării în scut, surmontată de o coroană princiară) —, după cum decorativismul, schematizarea extremă a spațiului din piesa moldoveană trimit la aria stilistică a « manierismului internațional » central și est-central european.

La fel o făceau — în aceeași epocă de apogeu a domniilor Movileștilor — arhitectura și sculptura decorativă a bisericii mari din mănăstirea de la Dragomirna, înălțată după 1602 și înainte de 1609 — 1610, ctitorie a « vlădiciei » Anastasie Crimca, episcopul de Rădăuți și apoi de Roman ajuns în 1608 în scaunul metropolitan al țării, copărtașii săi întru ctitorire în așezământul monahal de lângă Suceava fiind acei boieri Stroici⁸⁴, credincioși Movileștilor, ale căror relații cu Polonia sînt bine știute, « pan Lupul Stroici », învățatul mare logofăt, fiind nobil al coroanei⁸⁵, ca și fratele său « pan Simion » marele vistiernic.

Eleganta elansare a Dragomirnei, ce îi face atât de insolită și de puțin explicabilă, fără raportări la alte zone de artă, poziția în ansamblul artei moldovenești de pînă atunci (fig. 3) — și a cărei îniriurire avea să se recunoască în zveltețea unor lăcașuri puțin mai tirzii⁸⁶ —, sugestiile sale

⁸⁴ T. Voinescu, R. Theodorescu, *Mănăstirea Dragomirna*, (București, 1965, p. 9.

⁸⁵ N. Stoicescu, *Dicționar al marilor dregători din Țara Românească și Moldova. Sec. XIV—XVII*, București, 1971, p. 326.

⁸⁶ Este vorba de ctitorii din deceniul al treilea al secolului al XVII-lea, din epoca lui Barnovschî vodă — Birnova și

Hangu-Buhalnița — unde, s-a socotit pe drept cuvînt (V. Drăguț, *op. cit.*, p. 22, p. 24), « exotismele » încă prezente la Dragomirna sînt asimilate într-o expresie artistică locală, unde — am spune noi cu alți termeni — manierismul Dragomirnei a fost temperat de o viziune tradițională de notă « clasică », medievală.



Fig. 3. — Dragomirna. Biserica mare a mănăstirii.

goticizante ca și contrastul căutat, voit, între simplitatea fațadelor la partea inferioară și treptata lor complicare la aceea superioară, culminând cu supraincărcarea decorativă a sculpturii de la turlă⁸⁷ țin, efectiv, de un spirit manierist (fig. 4).

⁸⁷ Tendința de ornare a turlei unui edificiu religios — de data aceasta prin zugrăveli decorative și nu prin sculptură decorativă — apare în Moldova acelei vremi la biserica mănăstirii Secu (1602), ctitorie a dregătorului și fidelului Movi-

leștilor și Poloniei, Nestor Ureche, marele vornic al Țării de Jos a Moldovei și mare ban al Țării Românești de unde vin influențele muntene limpezi din biserica nemteană,

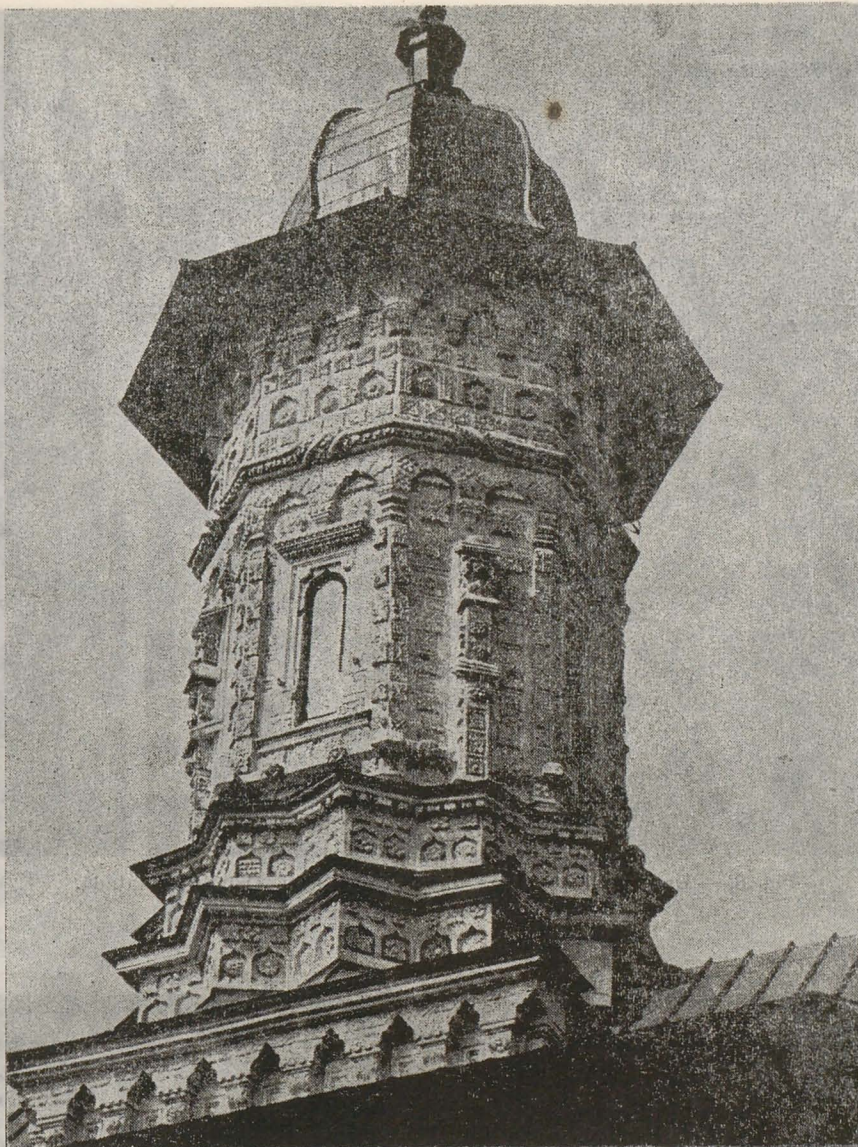


Fig. 4. — Dragomirna. Biserica mare a mănăstirii. Turla.

Pentru orice cunoscător al arhitecturii vechi moldovenești biserica mare a mănăstirii Dragomirna, care inaugurează de fapt șirul edificiilor reprezentative din secolul al XVII-lea este, desigur, un fascinant monument, ieșit din scară, înălțimea sa, în raport cu lărgimea, fiind excesivă⁸⁸, la accentuarea verticalității concurând aproape toate elementele întâlnite pe fațade, de la soclul înalt la cei trei pilaștri lați din blocuri de piatră cioplită ce le ritmează în întregime, uniți între ei, sub cornișă, de adânci arcaturi orientale în acoladă (fig. 5) sprijinite pe console purtând, stilizate, motive fitomorfe, suprapunind un al doilea șir de arcaturi care și ele, prin înălțimea lor mai mare, accentuează linia verticală a monumentului (fig. 6), în timp ce prin reliefurile lor mai puțin acut măresc efectele de umbră și lumină, ca și unele tensiuni ale acestor părți superioare ale construcției, înviorate și pline de nerv în contrast cu părțile lor de jos, netede, simple, de o sobrietate sporită parcă de piatra brută ce le alcătuiește. Cît despre turlă, și ea foarte zveltă în contextul arhitecturii moldovenești tradiționale, din nou ritmată de la bază pînă către vîrf de arcaturi în acoladă ce-i subliniază elansarea, vom menționa doar faptul că motivele sale geometrice și vegetale ușor geometrizzate — rozete stilizate, stele născute din romburi, pătrate, ornamente polilobate, palmete — sînt cioplite într-un singur plan,

⁸⁸ T. Voinescu, R. Theodorescu, *op. cit.*, p. 12.



Fig. 5. — Dragomirna. Biserica mare a mănăstirii. Detaliu de fațadă.

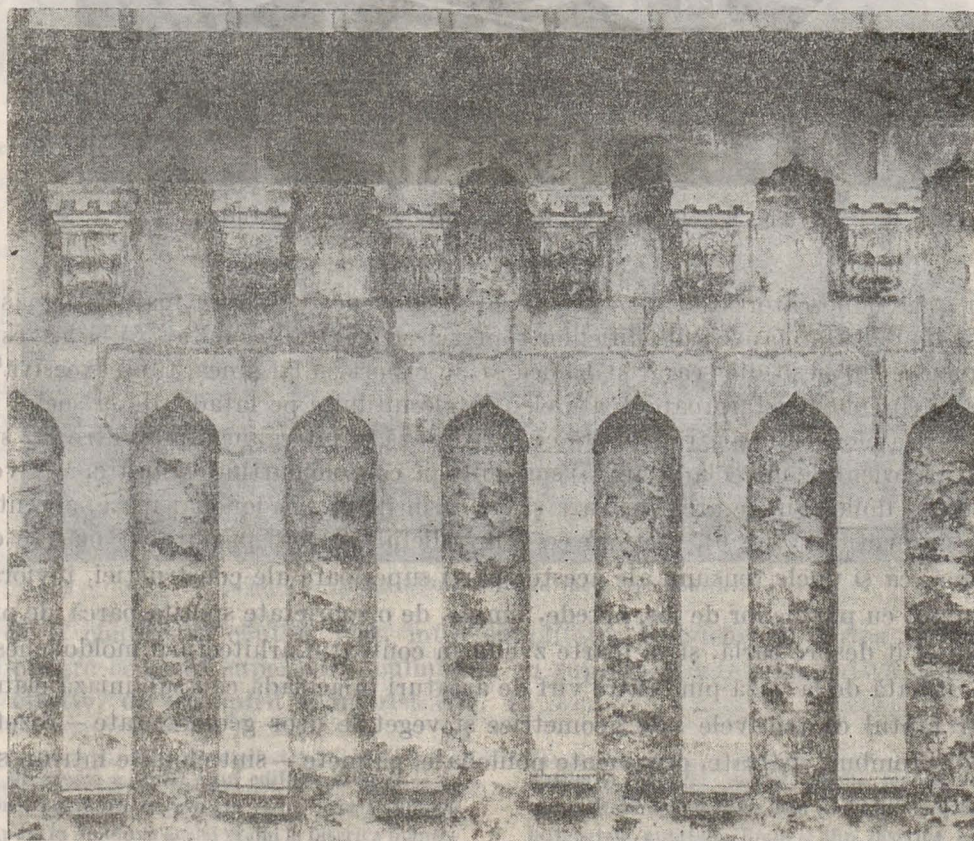


Fig. 6. — Dragomirna. Biserica mare a mănăstirii. Detaliu de fațadă.

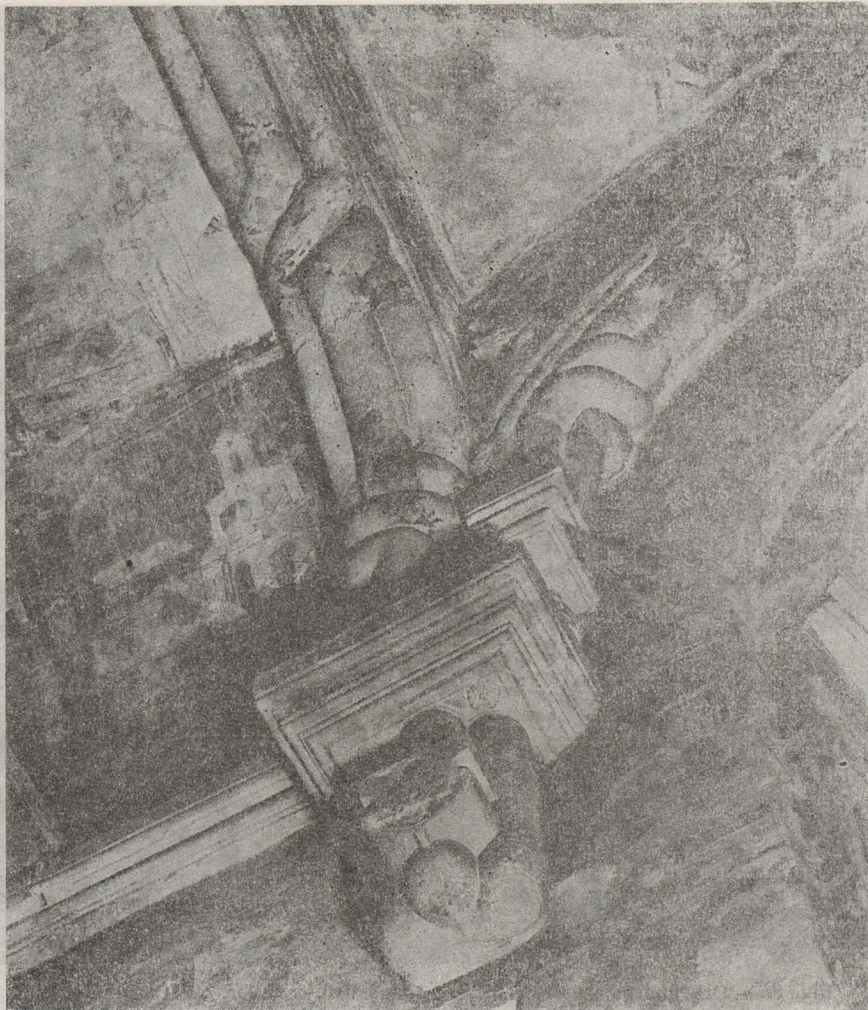


Fig. 7. — Dragomirna. Biserica mare a mănăstirii. Naos. Detaliu.

aproape fără sensibile diferențe de relief, într-o reprezentare plată care și ea e regăsită în ornamentele cusute pe broderia funerară a lui Ieremia Movilă, constituind un semn manierist distinctiv,⁸⁹ a cărui dezvoltare într-o autentică expresie barocă va izbucni, după exact trei decenii, pe fațadele bisericii ieșene a mănăstirii Trei Ierarhi⁹⁰. După cum din nou o mărturie a situării într-un orizont manierist internațional ni se pare că o reprezintă aplecarea stăruitoare spre frământatele, dinamicele, pe alocuri chiar imprevizibilele și fantasticele, elansatele și decorativele rețele de nervuri de piatră profilată împodobite cu medalioane și scuturi sculptate, cîndva colorate și aurite (fig. 7), ce descind, ca sursă de inspirație, din goticul occidental cu care Moldova fusese multă vreme familiară, însă tratate la Dragomirna într-o viziune pitorească proprie Răsăritului și componente medievalizante a manierismului din arta central-europeană în jur de 1600⁹¹; este vorba de acele împletituri de nervuri ce domină bolta pridvorului (fig. 8) ca și calotele sferice ale pronaosului (fig. 9), conferind un aspect oarecum unitar, de un decorativism ce se alia cu virtuozitatea și cu o ireală fugă spre înalt tipic manieriste (fig. 10); primelor două încăperi ale bisericii menite a impresiona pe oricine pășea în ea, aspect pe care celelalte două compartimente — naosul și altarul —, deosebite stilistic de cele

⁸⁹ R. Theodorescu, *Portrete brodate* ..., p. 161.

⁹⁰ Pentru ceea ce unii autori au crezut că pot întrevedea ca element baroc în arhitectura și decorul Dragomirnei, vezi precizările noastre din *ibidem*, p. 166, nota 51.

⁹¹ Pentru aceasta vezi T. Chrzanowski, « *Neogotyk około roku 1600* », *Proba interpretacji*, în *Sztuka około roku 1600*,

Varșovia, 1974, p. 75—112. Dealtfel, așa cum remarcam mai demult (*loc. cit.*), la Dragomirna nu pot fi excluse unele « sugestii goticizante dintre cele păstrate din plin în Renașterea târzie și la începuturile de baroc ale Poloniei meridionale ».

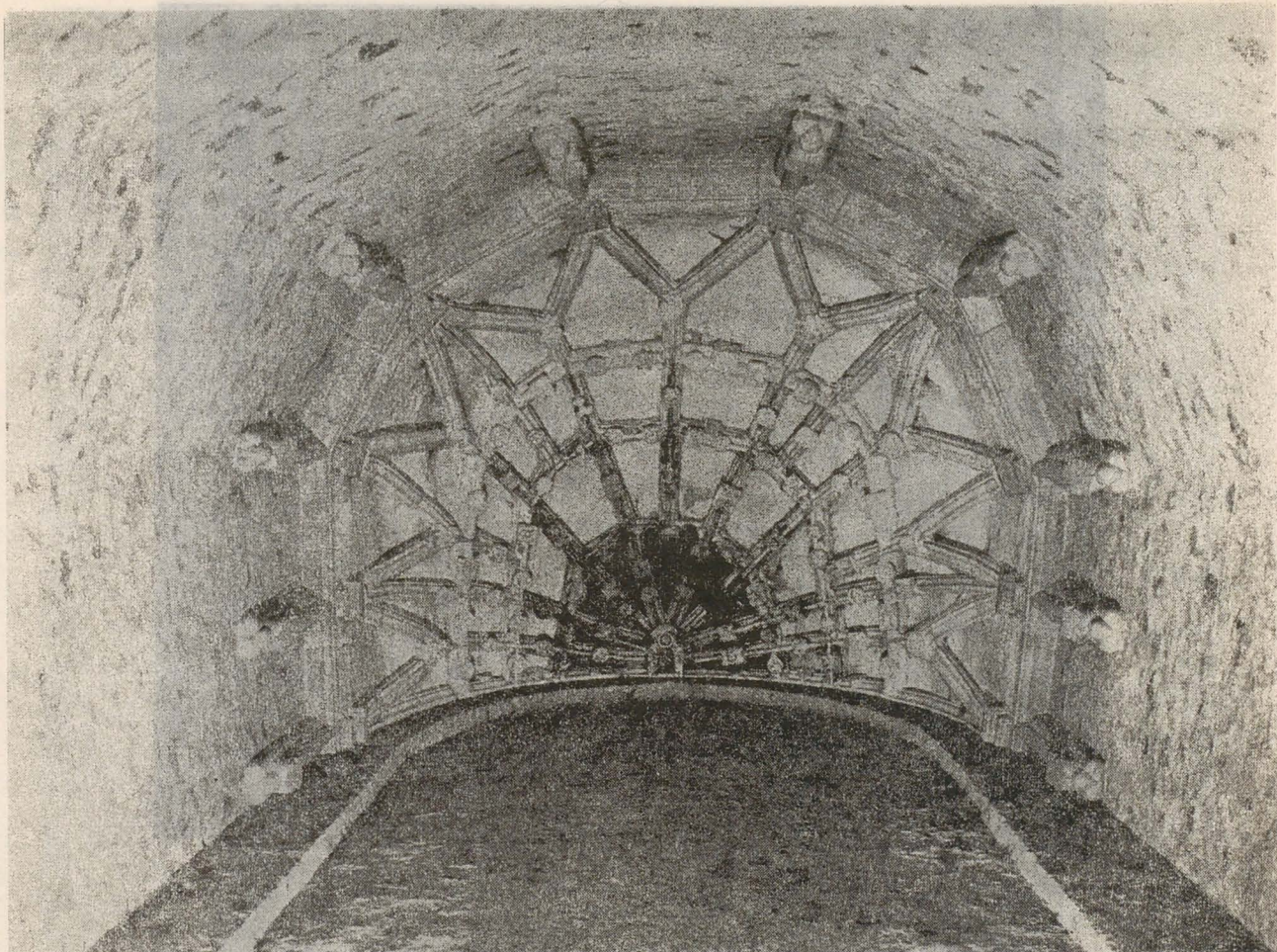


Fig. 8. — Dragomirna. Biserica mare a mănăstirii. Pridvor. Vedere spre boltă.

dintii, într-o fericită asimetrie, îl completează prin policromia picturii murale cu tonalități calde de roșu, de galben-portocaliu și de aur⁹².

Tot ceea ce am constatat pînă aici drept caracteristic pentru broderia funerară a primului voievod din neamul Movilă și pentru arhitectura sau sculptura decorativă din ctitoria mitropolitului Crimca — opere de artă concepute, nu întîmplător, în aceiași ani ai primului deceniu al secolului al XVII-lea și sub o aceeași zodie de « internaționalism manierist » regăsit din Boemia și de la Baltica pînă în Moldova — sînt numai elemente de manierism, firești în atmosfera culturală și nobiliară a epocii. Ele sînt însă departe de a constitui un « stil » închegat, coerent, sînt doar com-

⁹² Cu un deceniu și jumătate în urmă, descriind arhitectura Dragomirnei, constatam această unitate stilistică în termeni pe care îi putem folosi și astăzi, motiv pentru care ne îngăduim a reproduce cuvintele noastre de atunci despre jumătatea apuseană a lăcașului principal al mănăstirii: « Din punct de vedere al impresiei estetice, primele două încăperi ale bisericii formează, față de celelalte două care urmează, naosul și altarul, o unitate aparte. Într-adevăr, nu există aproape nici o intersecție de ziduri, un singur arc sau o singură suprafață a boltii, care să nu fie subliniate de motivul funiei împletite, ale cărei succesive răsuciri creează o vibrație a spațiului celor două încăperi. Contrastul dintre albul intens al zidurilor și traseul parcurs de către nervurile de piatră sculptate este pregnant, mai ales datorită interiorului, relativ restrîns pe orizontală, a cărui înălțime dă acestora iluzia unor dimensiuni mai mari chiar decît cele reale.

Bolta pridvorului și aceea a pronaosului sînt acoperite cu o adevărată rețea de piatră ce stă mărturie pentru fantezia bogată a constructorului. Într-adevăr, nervurile care împart în numeroase compartimente suprafețele boltilor, dau o frumoasă impresie privitorului. Sprijinite pe console și corespunzînd perfect scopului principal, acela de a acoperi cu boltă o suprafață dreptunghiulară sau pătrată, aceste nervuri sînt din plin împodobite cu diferite motive sculptate, ca medalioane, scuturi etc. Dacă adăugăm faptul că ornamentica sculptată era și pictată și că nervurile erau poleite în întregime, ne putem închipui lesne bogăția și strălucirea extraordinară a decorului primelor două încăperi, menite să impresioneze de la cei dintîi pași făcuți în lăcașul pe care ctitorul îl voise și îl realizase ca pe un semn al avuției, puterii și ambiției sale de feudal eclesiastic » (T. Voinescu, R. Theodorescu, *op. cit.*, p. 17—18).

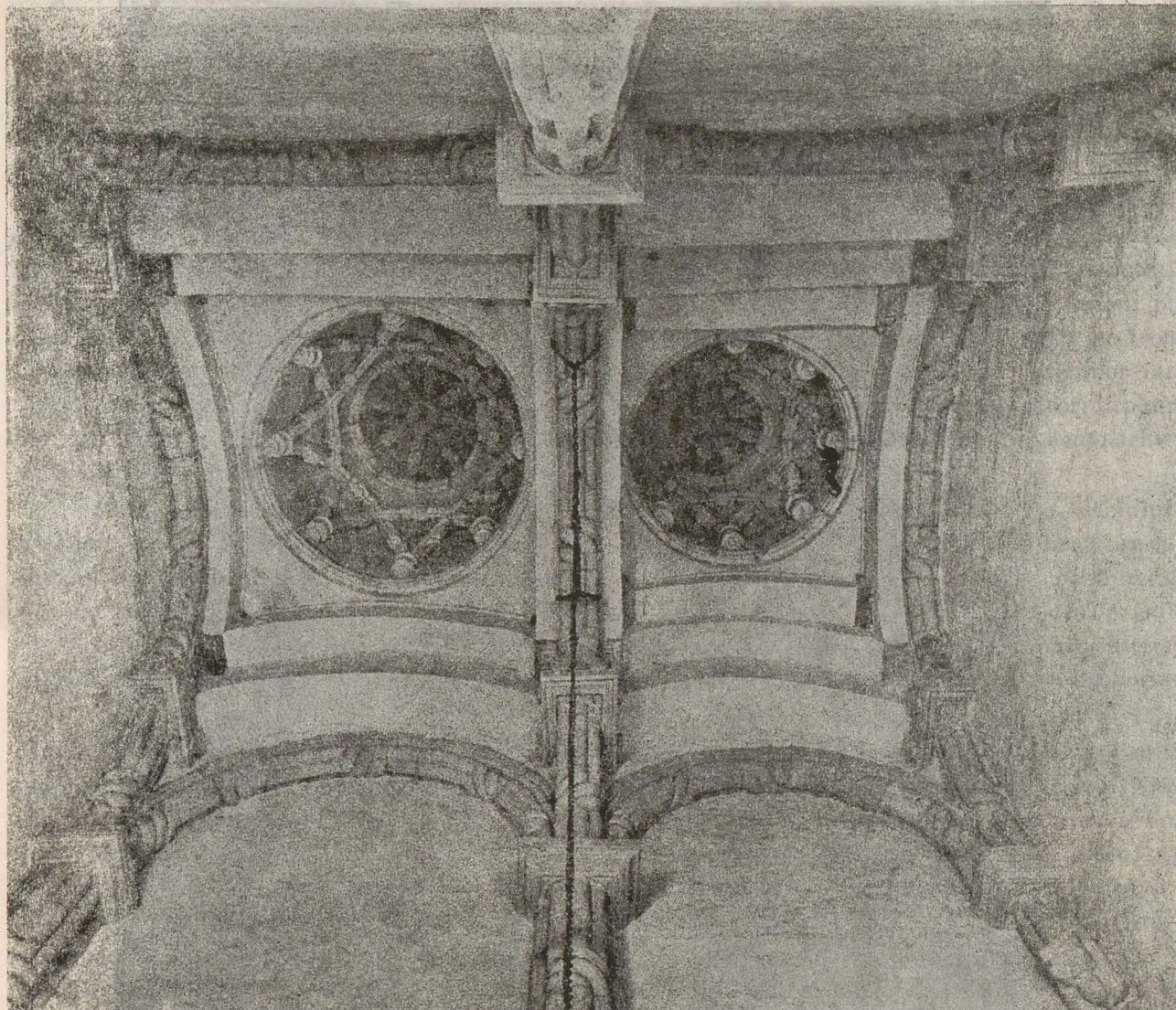


Fig. 9. — Dragomirna. Biserica mare a mănăstirii. Pronaos. Vedere spre calote.

ponente ale unui limbaj stilistic internațional⁹³ pătruns la răsărit de Carpați, credem, în cea mai mare măsură, prin filieră polonă, dar exprimate aici într-un grai autohton, legate încă mult de tradiția medievală postbizantină, amintita broderie de la Sucevița fiind o operă cu sensuri mult mai largi, ce unește simbolic spiritul artei ortodoxe din sud-estul european cu cel renascentist târziu din lumea slavă, catolică și protestantă, a Poloniei secolelor XVI—XVII.

★

O nouă epocă stilistică în civilizația Moldovei primei părți a secolului al XVII-lea, urmînd celei a Movileștilor și opunîndu-i-se ca orientare generală, într-un moment politic și el schimbat, avea să fie marcată de atmosfera istorică generală ce a succedat în aceste părți de lume cunoscutei campanii a lui Osman al II-lea de la Hotin din 1621, atmosferă caracterizată prin doi factori fundamentali și legați între ei: slăbirea influenței polone în Moldova și reluarea cursului său ascendent, aici, de către autoritatea otomană⁹⁴. Ne aflăm în epoca în care pătrunderea masivă, după 1620, și apoi preponderența elementului greco-levantin sprijinit de Poartă și sprijinindu-se pe dominația acesteia devine o realitate a peisajului istoric românesc, noii veniți — de la Stambul îndeobște, ca și din alte ținuturi balcanice — înconjurînd, ca o autentică clientelă, nu lipsită de unele inițiative

⁹³ J. Bialostocki, *op. cit.*, p. 298.

⁹⁴ T. Gemil, *op. cit.*, p. 49.



Fig. 10. — Dragomirna. Biserica mare a mănăstirii.
Pronaos. Vedere interioară.

culturale, pe domnii timpului care în ciuda legăturilor lor de familie cu vechii voievozi erau mai apropiați de curtea sultanilor și de climatul intelectual al Orientului, educați fiind la Veneția, la Athos sau chiar la Stambul precum un Radu Mihnea, un Alexandru Iliș sau un Alexandru Coconul. Noua orientare a Moldovei n-a rămas fără urmări pentru arta voievodatului din prima jumătate a secolului al XVII-lea în care, mai bine conturat, cel de al doilea moment pe care îl deslușim își are cea mai intensă manifestare a sa în deceniul al treilea (1620—1630). Periodizarea aceasta se sprijină, în bună parte, e drept, pe fapte ținând de o anumită atmosferă culturală distinctă, de anumite tendințe ale vieții ecleziastice cu consecințe cărturărești, pe unele mutații în structura boierimii sprijinitoare de opere culturale și, în primul rând, pe unele evenimente politice al căror ecou în câmpul civilizației vremii a fost imediat. Așa cum vom vedea, arhitectura din principalul oraș al țării nu va lipsi să

înregistreze cu fidelitate semnele timpului, pe linia unor înnoiri în contextul artei moldovene, fie ele și fără consecințe însemnate.

Se știe — faptul este valabil, în bună parte, și pentru istoria Țării Românești⁹⁵ — că domniile de la Iași ale lui Radu Mihnea — « Radul vodă cel Mare » pentru cronicari, cultivatul fiu al voievodului muntean de la sfârșitul veacului precedent Mihnea Turcitul și nepotul levantinei Ecaterina de Salvaresso, cea cu binecunoscute rude și corespondențe la Veneția — în 1616 — 1619 și 1623 — 1626, cea a fiului său Alexandru Coconul în 1629 — 1630, în fine, cele ale lui Alexandru Iliș — descendentul din stirpea, și ea cîndva « tureită », a Mușatinilor — în 1620 — 1621 și 1631 — 1633, au reprezentat, între mijlocul deceniului al doilea al secolului al XVII-lea și începutul deceniului al patrulea, o epocă de neînfrînat amestec al tureilor în treburile Moldovei, de control asupra unor domni puși de ei dintre cei cu statornice atașamente față de greșitatea stambuliotă, trimiși alternativ pe tronurile din cele două țări române vecine, prefigurînd astfel, cu un veac înainte, debutul vremilor fanariote aicăror precursori sînt din multe puncte de vedere acești principii cultivați, mediatori diplomațiici între Polonia și Poartă — ca Radu Mihnea și Alexandru Iliș —, cu vădite atitudini « monarhice » uneori precum, din nou, Radu Mihnea.

Pătrunderea levantinelor în țările române a început încă într-a doua jumătate a secolului al XVI-lea — paralel cu întărirea penetrației politice otomane —, sub Alexandru al II-lea Mircea — bunicul lui Radu Mihnea — în Țara Românească și sub Petru Șchiopul în Moldova; rolul acestui element precumpănitor grecesc care refăcea, după expresia lui Iorga, « Bizanțul pe malurile Dunării »⁹⁶, este evidențiat înainte de toate pe tărîmul vieții ecleziastice, acolo unde tot mai mulți sînt ierarhii veniți din Orientul elenic către care, iarăși, tot mai mult sînt închinete mănăstirile românești⁹⁷.

Din Ciprul cucerit de turei în 1571 vin în Țara Românească și în Moldova călugări și viitori conducători ai bisericii noastre, precum acel Luca ajuns în 1583 episcop de Buzău iar apoi mitropolit muntean, protejat de Radu Mihnea⁹⁸, și tot sub Radu Mihnea știm că se afla la Iași Neofit din Rodos, care în 1619 traducea *Viața Sf. Sava*⁹⁹, după ce înaintea sa stătuse pe lîngă curtea domnilor Moldovei vestitul grec Matei din Pogoniana, mitropolit al Mirelor Asiei Mici, trecut apoi în Țara Românească în a cărei istorie culturală va intra definitiv¹⁰⁰. În aceeași ani dinainte și de după 1600 cînd, am văzut deja, înalți ierarhi ai Răsăritului sau reprezentanți ai lor ajungeau în Ucraina, în Polonia și în Rusia, drumul lor trecea îndeobște pe pămînt românesc — zăboviseră aici Chiril Lucaris, iar călătoria patriarhului Teofan al Ierusalimului din 1617 — 1618 lăsase urme în ceea ce privește relațiile bisericii noastre cu Orientul —, în timp ce apropierea tot mai vădită, pe aceeași linie bisericească, a Moldovei față de patriarhatul ecumenic din Constantinopol în vremea lui Radu Mihnea venea să reînnoade cu o tradiție mai veche, datînd din domnia lui Petru Șchiopul, tradiție pe care epoca Movileștilor, cu știutele-i legături în Polonia catolică, o slăbise în intensitate¹⁰¹.

Într-un atare peisaj cultural nu ne apar decît ca foarte firești amintirile închinări — « afierosirile » — unor așezăminte monahale și ale unor biserici din Moldova, acum închegate sau ridicate, către patriarhiile răsăritene și către diferite mari lavre din spațiul balcano-mediteranean, la sfârșitul

⁹⁵ Aici, Radu Mihnea — cel cu care începe consolidarea regimului nobiliar între Dunăre și Carpați — domnește în 1611 — 1616 și în 1620 — 1623, Alexandru Iliș în 1616 — 1618 și în 1627 — 1629, iar Alexandru Coconul — sub tutela tatălui său ce stăpînea Moldova — în 1623 — 1627.

⁹⁶ *Byzance après Byzance*, ed. AIESEE, București, 1971, p. 146.

⁹⁷ N. Iorga, *Istoria bisericii românești și a vieții religioase a românilor*, I, ed. a II-a, București, 1928 — 1929, p. 247 — 277.

⁹⁸ Idem, *Byzance après Byzance*, p. 151; cf. I. Ionescu, *Un représentant de la culture byzantine-chypriote dans les pays roumains : le métropolitte Lukas de Chypre (1603 — 1629)*, comunicare la al XV-lea Congres internațional de studii

bizantine, Atena, 7 septembrie, 1976.

⁹⁹ N. Iorga, *Istoria bisericii* ..., p. 254.

¹⁰⁰ Alături de Matei al Mirelor, atmosfera culturală levantină a epocii este ilustrată în Țara Românească de tipărirea faimosului cronograf postbizantin al lui Dorotei al Monemvasiei imprimat la Veneția în 1631 și închinat domnului muntean Alexandru Coconul, cu ajutorul lui Apostol Tzigara, fratele lui Zotu din Ianina, ginerele lui Petru Șchiopul, aceștia din urmă fiind cei care la sfârșitul secolului al XVI-lea avuseseră grijă să fie copiat manuscrisul cronografului (N. Carțoian, *Istoria literaturii române vechi*, București, 1980, p. 244 — 245).

¹⁰¹ N. Iorga, *Byzance après Byzance*, p. 157.



Fig. 11. — Iași. Biserica fostei mănăstiri Sf. Sava.

secolului al XVI-lea și începutul celui de al XVII-lea (Hlinea, Galata, Secu, Aroneanu, bisericile Barnovschi și Sf. Sava din Iași)¹⁰², după cum firească este și strădania unor ctitori proveniți din boierimea levantină acum formată de a înălța în Moldova monumente al căror aspect și ai căror constructori erau legați de aceeași lume a Orientului greco-otoman.

Cazul cel mai notoriu rămîne, în acest sens, cel al bisericii ieșene a Sf. Sava (fig. 11), monument cu valoare aproape simbolică pentru întreaga orientare a culturii vîrfurilor societății din Moldova în cursul deceniului al treilea al secolului al XVII-lea, ea și mai tîrziu, la începutul domniei lui Vasile Lupu.

Ctitoria aceasta singulară căreia cercetătorii arhitecturii moldovene i-au subliniat unicitatea în contextul artei noastre¹⁰³, dar căreia nu i s-a subliniat pînă acum tocmai această calitate de semn cultural foarte explicit¹⁰⁴, datează în forma sa actuală din 1625, datorindu-se unui înalt dregător al divanului Moldovei, de origine grecească și legat de Stambul, Ianache Caragea¹⁰⁵.

¹⁰² E. de Hurmuzaki, *Documente* ..., XIV, 1, ed. N. Iorga, București, 1915, passim; cf. N. Iorga, *Istoria bisericii* ..., p. 262 și urm.

¹⁰³ Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, II, București, 1965, p. 45; *Istoria artelor plastice în România*, II, București, 1970, p. 112 unde se remarcă: « Dacă nu seamănă cu nici o altă biserică și nu are urmași, Sf. Sava (sic!) are în schimb o rudă destul de apropiată în „feredeul turcesc” din Iași — azi dispărut — tot de plan dreptunghiular și cu două joase cupole ».

¹⁰⁴ « ... în privința evoluției arhitecturii bisericesti

moldovenești, ea <biserica Sf. Sava, n.n.> este de un interes foarte redus » nota admirabilul știutor al acestui capitol de artă veche care a fost G. Balș (*Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, București, 1933, p. 90), după ce remarcase că edificiul « nu face parte din șirul monumentelor noastre pămîntene » (*ibidem*, p. 86), judecata purtînd firește, exclusiv, asupra valorii lăcașului pentru istoria arhitecturii.

¹⁰⁵ N. Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, București, 1974, p. 471—473.

Construită pe locul unde în veacul precedent existase deja un monument religios — Petru Șchiopul făcuse în 1583 dănie acel loc din Iași mănăstirii palestinieniene a Sf. Sava de la Ierusalim¹⁰⁶ —, biserica cu hramul Adormirii Maicii Domnului (dar mai bine știută sub numele ce l-a luat după marea lavră ierosolimitană de care depindea¹⁰⁷) este un monument de plan dreptunghiular, foarte larg și luminos, cu două cupole de mare diametru așezate pe un tambur cilindric — cu un « efect absolut opus » tradiției moldovene, după cum nota George Balș¹⁰⁸ —, foarte asemănător unor edificii musulmane din cuprinsul imperiului turcesc; elementele orientale se regăsesc în interior — de pildă arcele ușor frînte — ele dînd, ca și cele exterioare, ca și întreaga structură arhitectonică, nota specifică acestui monument ieșean căruia călătorii mai vechi, veniți din Răsărit, i-au recunoscut înrudirea cu cele ce le erau deja familiare. Cazul cel mai elocvent este cel al diaconului Paul din Alep care a poposit chiar în mănăstirea Sf. Sava, cu patriarhul Antiohiei, în ianuarie 1653, remarcînd în legătură cu această biserică ridicată în întregime din piatră¹⁰⁹, faptul că « zidurile și temelile ei sînt masive, cu două turlle mari turcești, adică asemănătoare turllelor de la noi, foarte mari », neobositul drumeț sirian precizînd că aceste elemente de arhitectură « sînt unice în toată această țară, căci răposatul care le-a clădit, pe nume Ianachi, era de fel din Constantinopol și postelnic al domnilor moldoveni »¹¹⁰.

Informația aceasta din urmă dată de Paul din Alep este confirmată atît de inscripția slavonă a bisericii care precizează și rudeniile « răposatului » — « a început a se zidi și a se înnoi acest sfînt hram dumnealui Ianachie fost mare postelnic <...> nepot al dumnealui Skarlatos (Scărlat) »¹¹¹ —, cit și de cea grecească de unde aflăm¹¹² că lăcașul « s-a înnoit din temelii » de acest mare dregător pentru o comunitate monastică al cărei egumen era Ierotei din « preavestitul ostrov Cipru »; această din urmă mărturie epigrafică adaugă — fapt deosebit de prețios și încă rar în epocă — numele celui ce a condus lucrările de construcție, un nume « Gheorghe din Constantinopol » (Γεωργιος ἀπὸ Κωνσταντινουπόλεως), « căpetenie a meșterilor » sau « protomaistor » (προτομαστόρον).

Rareori în cazul unui vechi monument românesc își dau mîna atîtea informații perfect concordante intru recrearea — tocmai prin el — a unei atmosfere culturale precise precum aceea a Moldovei la jumătatea deceniului al treilea din secolul al XVII-lea : un etitor integral legat de atmosfera levantină, a nume grecul Ianache Caragea¹¹³, fiul lui Dumitrașcu, nepot al lui Scarlatos Grama din Stambul — despre care Neculce preciza undeva că era « un grec mare bogat, vestit la Poartă <...> careleși sulgeria împărătească o ținea el »¹¹⁴, încuscrit cu Radu Mihnea, socru al lui Alexandru Coconul și mai apoi al lui Nicolae Mavrocordat, tatăl Exaporitului —, devenit mare postelnic în Moldova în 1613—1615, în foarte bune raporturi cu Radu Mihnea, dregător în Țara Românească în timpul aceluiași Radu Mihnea și al lui Alexandru Iliaș, simpatizant, se pare, în bună tradiție a sincretismului

¹⁰⁶ *Archiva istorică a României*, I, 16, 1864, nr. 185, p. 127—128; pentru monumentul din secolul al XVI-lea cea precedat celui actual, vezi A. Andronic, *Controverse*, în *Cronica*, 15 noiembrie 1969, p. 10.

Săpăturile arheologice ce au fost efectuate aici în anii 1976—1979 sub conducerea Voicăi Maria Pușcașu și a lui Nicolae Pușcașu au scos la iveală, în afara fundațiilor bisericii inițiale — denumită de descoperitori biserica I —, cu un plan deosebit de expresiv, care nu face însă obiectul interesului nostru aici, unele detalii neștiute ale bisericii reclădite la începutul secolului al XVII-lea : în pronaosul bisericii ridicate către 1625, în dreptul celor două perechi vestice de pilaștrii ce susțin arcele dublouri, au fost adosate la un moment dat — în orice caz după așezarea pardoselii de cărămidă dar nu mult, probabil, după construirea lăcașului — două ziduri transversale cu funcție de radier, suportînd fiecare cite două elemente izolate de sprijin cu bază pătrată și hexagonală; aceste ziduri-radiere și elementele de sprijin amintite vor fi fost legate de cafasul spre care dădea acces o scară practică de la început în grosimea zidului sudic (V. M. Pușcașu, N. Pușcașu, *Rezultatele săpăturilor arheologice de la fosta mănăstire Sf. Sava din Iași. 1976—1979*, mss.). Toate aceste informații ne-au fost date cu colegială bună-

voință de către Voica Maria Pușcașu de la Muzeul de istorie a Moldovei din Iași.

¹⁰⁷ Mănăstirea de aici era stavropighie a Sf. Mormint și metoh al ierarhilor orientali ce poposeau în Moldova în secolele XVII—XVIII; aici s-a aflat, în 1745—1747, prin grija patriarhului Silvestru al Antiohiei, o tiparniță de cărți arabe, după ce în 1714, la inițiativa patriarhului Ierusalimului Hrisant Notaras, se făcuse aici o școală și o tipografie.

¹⁰⁸ *Op. cit.*, p. 88.

¹⁰⁹ *Călători străini despre țările române*, VI, București, 1976, p. 33.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 33—34.

¹¹¹ N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, II, București, 1908, p. 137.

¹¹² *Ibidem*, p. 138.

¹¹³ Pentru el, vezi I. C. Caragea, *Ceva despre postelnicul Iani Caragea*, în *Revista istorică*, 1—2, 1920, p. 61—62; I. C. Filitti, *Postelnicul Ianache*, în *Revista arhivelor*, 4—5, 1927—1929, p. 234—235 și, mai ales, N. Stoicescu, *Dicționar...*, p. 368.

¹¹⁴ *Cronica lui Neculce*, I, ed. Al. Procopovici, Craiova, 1932, p. 18.

cultural și confesional al lumii elenice din vremea Turcocrăției, al « papistașilor » pentru care restaurase biserica catolică din Iași¹¹⁵; un beneficiar integrat spiritual aceluiași Răsărit, precum comunitatea de călugări dependentă de Sf. Mormint și condusă de un cipriot, într-o vreme în care, am văzut, ierarhi veniți din Cipru cirmuiau biserica munteană, iar alți prelați greci îndeplineau diferite misiuni culturale în țările române, erau cronicari, autori sau copişti de cronografe și de vieți de sfinți (precum chiar aceea a lui Sava din Tebaida palestiniană); un « arhitect » creștin provenit din Stambul — probabil un grec cu o oarecare notorietate de vreme ce se simțea nevoia menționării sale în pisanie alături de ctitorul grec de rang boieresc și de egumenul așijderea grec¹¹⁶; un lăcaș de arhitectură păstrat în picioare și nu foarte mult schimbat față de momentul înălțării sale, trimițând explicit spre formule artistice specifice lumii otomane — la începutul secolului al XVII-lea, la Constantinopol era cultivată o arhitectură mai curind severă, a epocii așa-numite « clasice », cu fațade, structuri și forme simple¹¹⁷ precum cele de la Sf. Sava din Iași —, fapt remarcat de chiar călătorii răsăriteni și care nu putea scăpa atenției credincioșilor ce pătrundeau în sanctuar, între care se prenumărau — tot Paul din Alep ne-o spune¹¹⁸ — și negustori, desigur dintre acei, creștini, veniți la Iași din părțile Orientului.

Această amprentă levantină, orientalizantă, corespundea deci unei epoci de aliniere a Moldovei la politica Porții și, implicit, unei părăsiri a orientării filo-polone din timpul Movileștilor, epocă în care fastul aulic al unui domn ca Radu Mihnea — de « temperament imperial » s-a spus în vremea noastră¹¹⁹ și care pentru Miron Costin, ce-i laudă apropierea de marea boierime, avusese o cirmuire « împărăției, nu domniei sămănătoare »¹²⁰ —, din șirul voievozilor ce au subliniat ostentativ, întâriți de protecția otomană — ca și Vasile Lupu sau Nicolae Mavrocordat mai târziu — « regale » atitudini politice¹²¹, continua de fapt strălucirea domniilor din primii ani ai secolului al XVII-lea. Ea, amintita amprentă, va fi fost împlinită, fără doar și poate, de somptuozitatea culorilor, a mătăsurilor, a ceramicilor, a covoarelor, a bijuteriilor tot mai mult tributare Orientului turco-persan, fapt pe care îl va consemna mai ales perioada imediat următoare, cea a începutului domniei lui Vasile Lupu — continuând nemijlocit climatul levantin al deceniului al treilea —, într-un mod cu mult mai complet, cu mult mai puțin fragmentar decât în anii precedenți. Pentru aceștia abia citirea atentă, printre rinduri, a cronicii țării poate lăsa să se deslușească strălucirea princiară a atmosferei aulice ce-l înconjură pe Radu Mihnea, românul levantinizat vorbitor de greacă, de turcă și de italiană, căruia un mare prețuitor al său, Miron Costin, nu se putea abține să nu-i reproșeze — ca altădată, în alt context, dar pentru aceeași epocă, bogaților soli poloni la Țarigrad — « zburdată podoaba curții », amintind de costumele de catifea și de blănurile scumpe purtate chiar de curtenii mai mărunți în rang (« aprodzii cei de divanu nici la o domnie mai de cinste n-au fostu, cu urșinice mulți și cu cabaniță cu jder și cu hulpi îmbrăcați aprodzii »), dorința de fast a voievodului ducând la stabilirea unei stricte etichete în care veșmintele, bijuteriile, harnașamentele de ceremonie își aveau locul bine rânduit :

¹¹⁵ Avem în acest sens mărturia minoritului conventual maltez Paolo Bonniccio, către 1632, care vorbește de « un signor Grego » ce a ridicat, înainte de moarte, biserica de piatră și de lemn a catolicilor din Iași (*Călători străini ...*, V, București, 1973, p. 27, p. 81), cea a minoritului conventual milanez Benedetto Emanuele Remondi din 1635, relatind despre refacerea aceleiași biserici « din milostenia unui boier grec, acum răposat » (*ibidem*, p. 95), cea a minoritului observant bulgar Petru Bogdan Bakšić în 1641 (*ibidem*, p. 234) și cea din 1646 a faimosului Bandini care îl numește pe Ianache Caragea direct, menționindu-i și dregătoria : « Ioanichius quidam natione ac Religione Graecus Principis Moldaviae Postelnicus seu Aulac praefectus », în V. A. Urechia, *Codex Bandinus. Memoriu asupra scrierei lui Bandinus de la 1646*, în *Analele Academiei Române. Memoriile secțiunii istorice*, tom. XVI, 1893–1895, p. 267, editorul făcînd o confuzie în sensul de a-l socoti pe acest Ianache, postelnicul lui Radu Mihnea, mort înainte de iulie 1633 (N. Stoicescu, *loc. cit.*), drept dregător al lui Vasile Lupu (V. A. Urechia, *op. cit.*, p. 118).

¹¹⁶ Vezi și considerațiile lui D. Bădărău, *Fost-a Enache din Constantinopol arhitectul bisericii Trei Ierarhi din Iași?*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1–2, 1956, p. 284–290.

¹¹⁷ C. E. Arseven, *L'Art turc depuis son origine jusqu'à nos jours*, Istanbul, 1939, p. 171 și urm.

¹¹⁸ *Călători străini ...*, VI, p. 58.

¹¹⁹ N. Iorga, *Les grandes familles byzantines et l'idée byzantine en Roumanie*, în *Académie Roumaine. Bulletin de la Section Historique*, XVIII, 1931, p. 20.

¹²⁰ M. Costin, *op. cit.*, p. 89.

¹²¹ F. Constantin, *De la Mihai Viteazul la fanarioji : observații asupra politicii externe românești*, în *Studii și materiale de istorie medie*, VIII, 1975, p. 117–118; în ceea ce privește sprijinul pe care Radu Mihnea îl avea de la Poartă să ne reamintim cuvintele lui Miron Costin : « credința acéia avea Radul vodă la împărăție, care n-au avutu nice mainte de dînsul, nice mai pre urmă, nici un domnu, ciți au fostu în țară » (*op. cit.*, p. 90).

« Nimè den boieri, până în cei a treia, cu haine cevași proaste să nu hie, ci era de scîrbă. Postelnicii, copii den case cu mari podoabe și cu fotaze la cai »¹²².

Este sigur că în anii '20 ai secolului al XVII-lea, în materie de arhitectură ecleziastică, de pildă, nu biserica mănăstirii Sf. Sava din Iași — atît de exemplară pentru cultura aulică a epocii, dar atît de izolată în peisajul nostru artistic — era cea care dădea măsura gustului public moldovean, așa cum în momentul stilistic imediat anterior nu biserica mănăstirii Dragomirna — atît de limpede doveditoare pentru cultivarea unor forme de manierism, dar și atît de lipsită de legături directe și evidente cu ceea ce a precedat-o și a urmat-o — fusese expresia cea mai fidelă a ceea ce însemna artă curentă și deplin acceptată în acei ani. Continuînd de fapt linia arhitecturii moldave de la sfîrșitul secolului al XVI-lea, cu sporirea însemnătății unor « muntenisime » lesne explicabile în condițiile istorice ale epocii de după Mihai Viteazul, cu apropierea tot mai marcate între cele două voievodate vecine la care și-au adus contribuția și tot mai frecventele alternări de principii pe tronurile de la Iași și București — este cazul unor Movilești, al unor Radu Mihnea, Alexandru Iliș, Alexandru Coconul —, monumentele ctitorite de boieri și de domni în Moldova primelor trei decenii ale secolului al XVII-lea — Secu și Solca, Rădeana și Birnova, pentru a le aminti pe cele mai caracteristice — au exprimat în linii generale, de la planimetrie și structură la alcătuirii de paramente, un același curent de artă pe care unele lucrări de sinteză l-au analizat deja¹²³, așa cum în aceeași epocă ctitorii și meșterii au știut dovedi o adevărată remarcabilă la realitățile zbuciumate ale timpului, precum în sfera fortificațiilor unor biserici și mănăstiri¹²⁴.

Nu mai puțin însă, cele două monumente care se află în afara seriei tipologice locale a lăcașurilor de arhitectură moldovenească dinainte de 1630, biserica marea mănăstirii Dragomirna și biserica Sf. Sava din Iași — căroră li se vor adăuga curînd alte două ctitorii mănăstirești ieșene, ale lui Vasile Lupu — își păstrează întregul interes nu numai ca monumente de excepție, ci și — ba chiar în primul rînd, poate — ca monumente în care stilul cultural al unor epoci istorice, bine circumscrise cu date ale politicii și ale civilizației, se recunoaște în ceea ce are mai caracteristic.



Am ajuns astfel la ceea ce putem defini drept al treilea moment artistic reprezentativ al primei jumătăți de secol XVII moldovenesc, ilustrat de inițiativele multiple ale celui care, domnind din 1634 pînă în 1653, a fost cu dreptate socotit, prin comparație cu omonimii bazilei ai greceității medievale, « un fel de Vasile al III-lea în noul Bizanț românesc »¹²⁵.

Pentru a înțelege din perspectiva artei, în primul rînd, dar și din necesarul unghi al politicului, domnia lui Vasile vodă Lupu în deceniile al patrulea și al cincilea ale secolului al XVII-lea, va trebui operată de la început o distincție între două etape care numai aparent formează o unitate, diferențele dintre ele fiind înregistrate de la politic pînă la artistic și ținînd în mare măsură de același loc al Moldovei între Polonia și Stambul: avem în vedere, pe de o parte, vremea de început a stăpînirii voievodului, primul său deceniu de domnie mai exact spus (1634—1644), care corespunde vremelnicului triumf otoman în confruntarea cu Republica regală preocupată acum de evenimente din nordul și vestul Europei, instaurării sistemului autorității turcești pe care — într-o măsură mai mare decît Radu Mihnea, cu care venise în Moldova — Vasile Lupu a exprimat-o fidel prin apropierea sa de partida greco-levantină din jurul sultanului Murad al IV-lea ce-i sprijinea « Lupului bei » planurile de stăpînire la miază-zi de Milcov¹²⁶, iar pe de altă parte vremea ce se deschidea către 1644—1646, într-o epocă de echilibru între Turcia și Polonia, cînd voievodul din Iași se apropie de aceasta din urmă ce-i va acorda indigenatul¹²⁷ — ca altădată Movileștilor și credincioșilor lor —, cînd domnul își ia drept ginere, în 1645, pe unul dintre cei mai de seamă magnați ai regatului de la miază-noapte, Janusz Radziwiłł din ramura Birze, viitor hatman al Lituaniei (1654), strănepot de frate al unei regine a Poloniei, unul

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Pe larg despre aceasta, vezi Gr. Ionescu, *op. cit.*, p. 11 și urm.; *Istoria artelor plastice*, p. 104 și urm.

¹²⁴ Este cazul, mai ales, al epocii lui Miron Barnovschi așa cum a subliniat-o mai demult V. Drăguț (ultima parte a notei 75).

¹²⁵ N. Iorga, *Byzance après Byzance*, p. 172 (« une espèce de Basile III dans la nouvelle Byzance roumaine »).

¹²⁶ T. Gemil, *op. cit.*, p. 81, p. 85, p. 86, p. 104; este semnificativ faptul că prin 1641 Vasile Lupu nutrea planuri de căsătorie pentru fiicele sale cu vîrstare ale aristocrației levantine, cu un fiu al lui Alexandru Coconul sau cu un fiu de dragomân venețian (*ibidem*, p. 109); nu mai puțin domnul Moldovei era în aceeași perioadă principalul mijlocitor al corespondenței diplomatice turco-polone (*ibidem*, p. 83).

¹²⁷ *Ibidem*, p. 115, p. 140.

dintre șefii calvinilor poloni aflat în corespondență cu protestanții din Leiden și patron al unor artiști olandezi ¹²⁸.

Nu este deloc întâmplător, desigur, faptul că — reflectînd într-un chip direct și subtil, neremarcat încă, politicul prin artistic — în prima etapă a cîrmuirii lui Vasile Lupu, de apropiere necondiționată față de Sublima Poartă, de la începutul deceniului al patrulea pînă la începutul celui de al cincilea, se înalță, aproape ca un simbol al vremii — continuînd perioada precedentă, cu un monument de factură răsăriteană precum lăcașul învecinat de la Sf. Sava — atît de orientalizantă, ca decorație, biserică a mănăstirii Trei Ierarhi terminată în 1639 ¹²⁹, în timp ce în cea de a doua etapă a stăpînirii trufașului și bogatului prinț de obscură obîrșie balcanică, de orientare diplomatică către Polonia și de alianță cu înalți seniori ai acesteia, de la mijlocul deceniului al cincilea pînă către sfîrșitul domniei, se ridică, așijderea la Iași, cîndva între 1650 și 1653 ¹³⁰, în întregime placat cu piatră de talie, cel mai vast edificiu de cult al Moldovei, biserica mănăstirii Golia, semn al împămîntenirii unei arhitecturi de expresie occidentală, amintind de barocul roman clasicizant, filtrat prin Polonia, recunoscut în arhitravele, ovele, denticulii, frontoanele triunghiulare și pilaștrii cu capitele corintice, cărora li s-au adăugat, prin puterea unei tradiții recente, elemente de sculptură orientală în tehnica méplat-ului, cu stilizări vegetale, vase de flori și acolade la portalul interior și la cel exterior al monumentului ¹³¹.

Dacă vom privi ctitoriile fiului agăi Nicolae Coci ajuns adevărat și munificent arbitru al ortodoxiei răsăritene, dătător de legi și făcător de patriarhi, sub raportul stilului exclusiv, vom constata, cu deosebit interes pentru chipul în care formele estetice străine spiritului artei românești au fost primite și incorporate într-o experiență multiseculară, că la sfîrșitul deceniului al patrulea al secolului al XVII-lea, pe o structură de arhitectură tradițională venea să se grefeze decorativismul strălucitor, dar ordonat riguros în exuberanța sa năvalnică (fig. 12—14), podoaba de obîrșie răsăriteană de la Trei Ierarhi, așa cum pe o schemă și ea tradițională — aceea a portretului brodat — se aduceau inovații hotărîtoare de felul celor din parcă insuflețitele portrete — tot de la Trei Ierarhi —, cel al soției lui Vasile Lupu, Tudosca, și cel al fiului său Ioan, cusute tot către 1640 cu supraincercare de fir de metal prețios, cu stăruirea de un realism izbitor asupra tuturor detaliilor de veșmînt și de podoabă (fig. 15) — haine de catifea cu frunze de aur, blănuri, dantele, bijuterii și arme ¹³² —, redade în relief, corespondente, pe planul valorilor tactile, ale fațadelor aflate în apropiere ¹³³. Ne găsim de fapt, cu asemenea monumente de artă, deosebite ca gen dar atît de înrudite stilistic, în fața a ceea ce am denumit cu alt prilej un baroc local, un « baroc ortodox postbizantin », stil al artelor plastice ce reunește modalități felurite ale repertoriului decorativ balcanic și islamic, în slujba propagandei vizuale a unei autorități cu veleități monarhice, un baroc caracterizat, către 1640 — ca și acela, strict contemporan dar altfel exprimat, al catolicismului roman și al prelungirilor sale foarte pure către Europa est-centrală —, prin profuziunea materialului scos în relief, de la cioplitura aurită în piatră și în lemn la cizelura în metal prețios, și prin fuziunea într-o aceeași operă de artă a mai multor meșteșuguri

¹²⁸ Pentru acest personaj ce a trăit între 1622 și 1655 vezi A. Jobert, *op. cit.*, p. 205, p. 389, p. 390 și Apendice 5, p. 415; pentru mecenatul său asupra unor artiști din Olanda și de la Gdańsk vezi W. Tomkiewicz, *op. cit.*, p. 105; M. Karpowicz, *op. cit.*, p. 71. Pentru convertirea sa și a tatălui său, marele hatman Cristofor II Radziwiłł, s-a străduit zadarnic un faimos iezuit polon, Lancicius (A. Jobert, *op. cit.*, p. 313). În legătură cu o asemenea înrudire au fost puse și unele ornamente interioare ale palatului ieșean al lui Vasile Lupu, datate către 1650 (E. Neamțu, *Ceramica decorativă polono-țigănească de la Curtea Domnească din Iași*, în *Studii și cercetări de istorie veche*, 4, 1970, p. 697—703).

¹²⁹ R. Theodorescu, I. Oprea, *op. cit.*, p. 136. Și nu întâmplător, desigur, în aceeași epocă — către 1640, după cum reiese din contextul cronicii lui Miron Costin (*op. cit.*, p. 119) — au loc prefacerile curții domnești ieșene, cu încăperile sale decorate cu « cinii », faimoasa și policroma faianță otomană smălțuită — cu îndepărtate prototipuri extrem-orientale — de la Iznik și Kutahya, descoperită din belșug în cercetările arheologice de aici, ca și de la apropiata mănăstire Sf.

Sava, prezentînd similitudini cu ceramica ornamentală de interior din seraiul sultanilor din Stambulul secolului al XVII-lea (Al. Andronic, *Ceramica otomană descoperită la Iași*, în *Studii și cercetări de istorie veche*, 1, 1968, p. 163—166).

¹³⁰ A. Dobjanschi, V. Simion, *op. cit.*, p. 48.

¹³¹ Pentru a avea imaginea exactă a bisericii de la Golia îndată după mijlocul secolului al XVII-lea, trebuie reamintit că partea ei superioară, deasupra cornișei, aparține unui moment stilistic ulterior, orientalizant din nou, în prima parte a secolului al XVIII-lea (Gr. Ionescu, *op. cit.*, p. 44).

¹³² Apropierea ale costumului moldovenesc al epocii, fie el și foarte orientalizant, de costumul polon — atît de evidente la începutul veacului — erau posibile și în perioada lui Vasile Lupu, măcar și numai dacă judecăm după faptul că în această vreme existau în Moldova croitori precum acel rutean lațco ce venise din Polonia (A. Dobjanschi, V. Simion, *op. cit.*, p. 76).

¹³³ R. Theodorescu, *Portrete brodate...*, p. 163. Pentru apropierea acestor portrete brodate de cele cîndva pictate la Trei Ierarhi, vezi A. Dobjanschi, V. Simion, *op. cit.*, p. 70.



Fig. 12. — Iași, Biserica fostei mănăstiri Trei Ierarhi, Vedere generală.

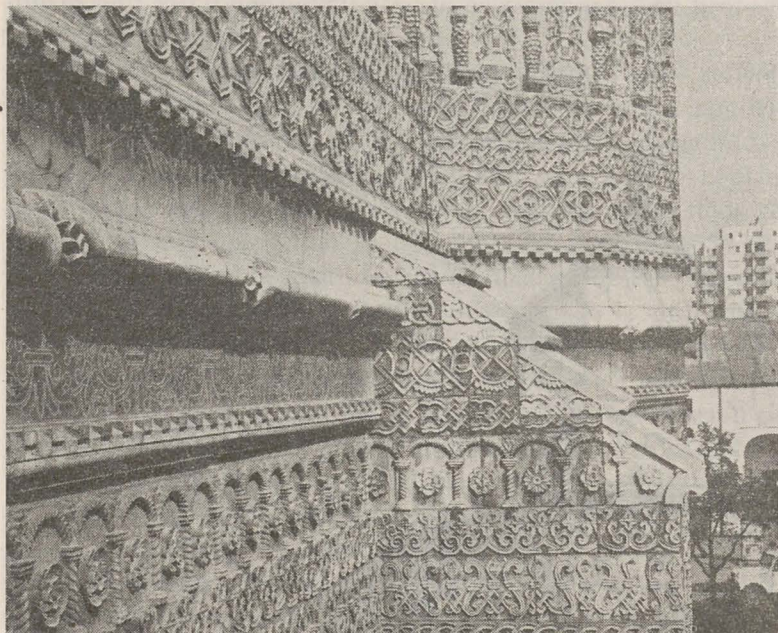


Fig. 13. — Iași. Biserica fostei mănăstiri Trei Ierarhi. Fațada. Detaliu.

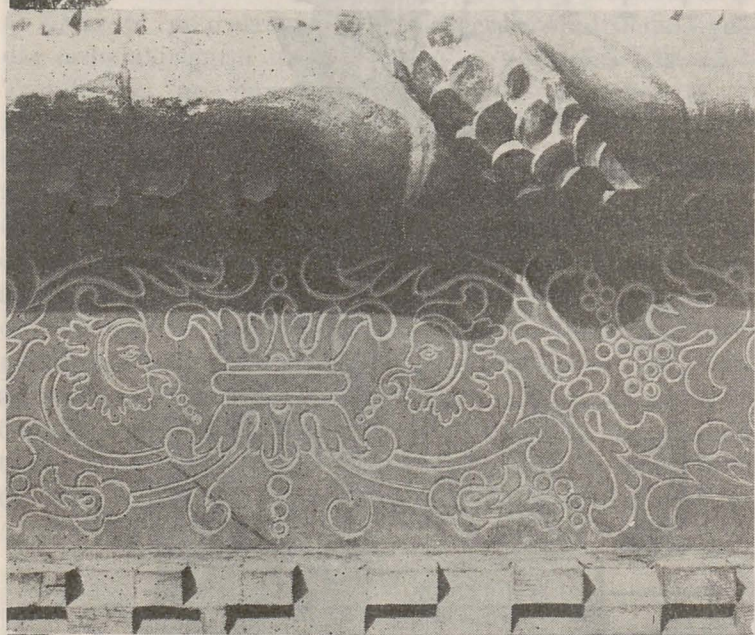


Fig. 14. — Iași. Biserica fostei mănăstiri Trei Ierarhi. Fațada. Detaliu.

artistice (arhitectură și sculptură, orfăurărie, pictură și broderie)¹³⁴; acest stil specific epocii corespundea desfășurărilor, în cheie autentic barocă, de ceremonii aulice din timpul lui Vasile Lupu¹³⁵, alaiuri și nunți, primiri de ambasade și « pehlivăni » amintind de Stambulul împărațesc, posibile prin averile imense, reputate printre contemporani, ale domnului, ca și luxului curții princiare ieșene împodobite cu țesături din Asia Mică și cu vestitele-i « cinii » de la Iznik și Kutahya¹³⁶, sau fastului ostentativ, extravagant chiar, al ctitorilor aceluiasi Vasile vodă unde stăteau alături — ne-o spun, pentru biserica de la Trei Ierarhi, uimiți de atita strălucire, niște orientali obișnuți cu luxul fabulos al Răsăritului, creștinul Paul din Alep și musulmanul Evlia Celebi — strane din chiparos, abanos și fildeș, uși cu canaturi de sidef, sfeșnice și potire, cădelnițe și ibrice orientale de argint, broderii

¹³⁴ R. Theodorescu, *op. cit.*, p. 162; dindu-i un înțeles puțin diferit de cel pe care îl acordăm noi, în acest caz, conceptului, E. Papu are meritul de a fi remarcat în cazul bisericii de la Trei Ierarhi faptul că reprezintă « cea mai

spectaculoasă cucerire a barocului la noi » (*Barocul ca tip de existență*, II, București, 1977, p. 281).

¹³⁵ R. Theodorescu, I. Oprea, *op. cit.*, p. 25,

¹³⁶ *Istoria artelor plastice*, p. 152.



Fig. 15 a — Iași. Acoperământul de mormânt al lui Ioan, fiul lui Vasile Lupu. Detaliu.



Fig. 15 b — Iași. Acoperământul de mormânt al lui Ioan, fiul lui Vasile Lupu. Detaliu.

liturgice cusute cu fir de aur și cu pietre prețioase, pardoseli de marmură și tronuri voievodale căptușite cu catifea purpurie¹³⁷.

În climatul cultural al Moldovei această formă locală și inconfundabilă de baroc străbătut de fastul postbizantin avea nu puține paralele cu acela al Contraformei catolice, chiar dacă cu alte finalități; curînd, după nici un deceniu, la mijlocul secolului al XVII-lea, aveau să i se adauge noi forme baroce, de data aceasta de factură strict occidentală, recunoscute în modenatura fațadelor Goliei (fig. 16—17), în legătură indirectă cu « primul baroc » apusean al cărui triumf definitiv avea să se consume către 1660 în Italia și, dincolo de hotarele ei, în foarte italianizata lume a Poloniei de unde Paul din Alep știa că Vasile Lupu, pentru a construi biserica de la Golia, « a adus meșteri învățați »¹³⁸.

¹³⁷ R. Theodorescu, I. Oprea, *op. cit.*, p. 28. Pentru locul pe care ostentația, extravaganta, surpriza, neașteptatul — tot atîtea elemente ce vor fi fost receptate de îndată de privitorul acestor bogății sonore ale bisericii Trei Ierarhilor în secolul al XVII-lea — îl ocupă în artele baroce, fie ele plastice sau literare, vezi A. Marino, *Dicționar de idei literare*, I, București, 1973, p. 244; cf. Al. Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei*, Cluj-Napoca, 1980, p. 146—147.

¹³⁸ *Călători străini ...*, VI, p. 39—40. Pentru explicarea aspectului italianizant al bisericii Goliei, cu elemente de arhitectură ce aparțin unui baroc clasicizat — mai curînd decît să facă « trecerea de la Renaștere la Baroc » (Gr. Ionescu, *loc. cit.*) —, a existat și o tradiție — consemnată încă în secolul al XVII-lea, la douăzeci de ani după construirea bisericii — a activității pe șantierul de aici a unor meșteri italieni, chiar romani. Ne vorbește despre acest lucru călă-

torul francez cu rosturi, diplomațice, de La Croix, secretar al ambasadorului lui Ludovic al XIV-lea la Poartă, marchizul de Nointel (*Călători străini ...*, VII, București, 1980, p. 260; adîncitul comentariu — care nu identifică însă corect monumentele ieșene la care face aluzie textul — discută atît relatările lui de La Croix, ajuns în 1672 la Iași, cit și datele similare cuprinse în istorisirea „călătoriei” fictive a italianului Cornelio Magni, *ibidem*, p. 273—277, p. 529 și urm.). Pentru o posibilă analogie a bisericii Goliei în Polonia, recursul făcîndu-se, spre comparație, la un element baroc atît de comun cum sînt pilaștrii de pe fațade — analogie puțin convingătoare, trebuie spus, în ordinea arhitecturii, dar avansată intrucît este vorba de ctitoria unui Radziwiłł, biserica Sf. Treimi de la Olyka, ridicată de italienii Malivera și Bolla cu puțin timp înaintea înrudirii lui Vasile Lupu cu

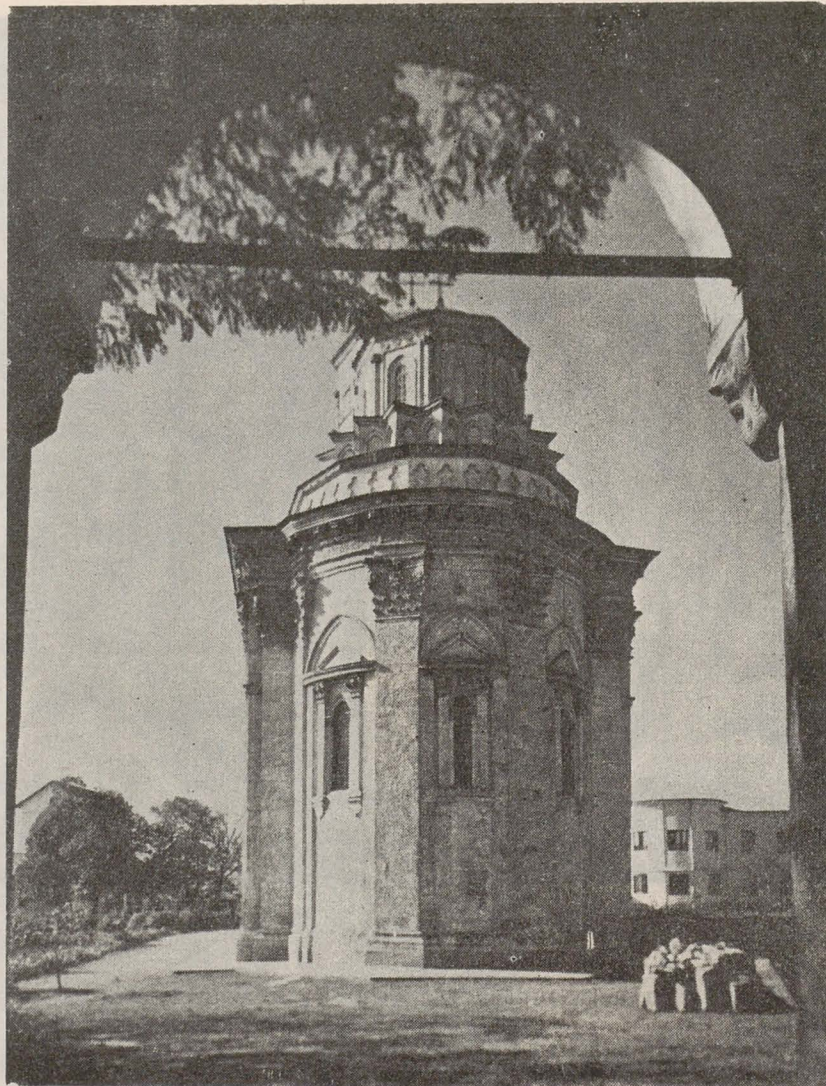


Fig. 16. — Iași. Biserica fostei mănăstiri Golia. Vedere generală.

această puternică familie —, vezi T. Gostynski, *Cine a fost autorul bisericii Golia?*, în *Revista istorică*, XXX, 1944, p. 55—60. Mai curînd — luînd, evident, în discuție doar partea edificiului ce datează din secolul al XVII-lea — am putea găsi frapante analogii pentru modul de alcătuire a capitelor corintice de la pilaștrii de pe fațadele Goliei în același element decorativ-arhitectonic de la exteriorul și din interiorul bisericii Sf. Petru și Pavel din Cracovia, ctitorie comună a regelui Sigismund al III-lea și a iezuiților, operă, din 1605—1619, a italianului Giovanni Trevano, celebră în toată Polonia și bine cunoscută, desigur, și peste hotarele acesteia la mijlocul veacului în care a fost ridicată. Același element de arhitectură apare pe fațadele bisericii «frăției» ortodoxe din Liov, construită succesiv — și de arhitecți italieni — cu ajutoarele unor voievozi români pînă în 1631 cînd era sfîrșită prin grija lui Miron Barnovschi. În același timp, pentru sobrietatea și liniștea incontestabilă a monumentului ieșean, poate oferi unele sugestii partea inferioară a bisericii camaldulilor de la Bielany, lîngă aceeași Cracovie, ctitoria din 1617—1642 — după proiectul italianului Andrea Spezza, se pare — a marelui mareșal al coroanei Mikolaj Wolski (pentru citatele exemple poloneze, vezi M. Karpowicz, *op. cit.*, p. 17—20). Amintitele asemănări

din mediul cracovian și liovean s-ar putea explica, în cazul Goliei, prin apropierea mai mare a fostei capitale regale și a marelui oraș comercial de hotarele Moldovei, în timp ce decalajul de cîteva decenii între monumentele construite în Polonia de unii arhitecți italieni și monumentul din Iași — datorat, în planul concepției generale, fie unor italieni, fie unor polonezi formați pe șantiere din țara lor conduse de arhitecți de la sud de Alpi — nu apare deloc ca nefiresc. Este adevărat însă că nu trebuie neglijată nici informația potrivit căreia la sfîrșitul anului 1648, Vasile Lupu cere ardelenilor din Bistrița un meșter zidar italian (acesta lipsind, va fi trimis, pentru scurt timp, la Iași, un meșter bistrițean: N. Iorga, *Acte și scrisori din arhivele orașelor ardeleni* = *E. de Hurmuzaki* ..., XV, II, București, 1913, nr. 2175—2176, p. 1170—1171).

Cît despre «puritatea» barocă a Goliei, vezi observațiile judicioase ale lui D. Ionescu (*Le Baroque en Moldavie au XVII^e siècle. Une introduction*, în *Synthesis*, IV, 1977, p. 83, p. 90). În legătură cu alte elemente apusene la Golia trebuie amintit faptul că sfeșnicele bisericii provin din zonele baltice ale barocului nordic, din Gdańskul polono-german, după chiar relatarea lui Paul din Alep (*Călători străini* ..., VI, p. 41).



Fig. 17. — Iași. Biserica fostei mănăstiri Golia. Vedere generală.

Ecoul acestei etape occidentalizante din domnia Lupului vodă ¹³⁹ va fi recunoscut, cițiva ani mai târziu, la 1655, în expresia fațadelor ctitoriei de la Cașin ¹⁴⁰ a urmașului său în scaun, Gheorghe Ștefan, unde elementele apusene atât de specifice Goliei sînt simplificate și autohtonizate — exact așa cum se petrecuseră lucrurile, cîteva decenii înainte, cu exotismele și manierismele Dragomirnei preluate dar mult temperate în alte ctitorii ale țării, semn al mirabilei capacități de asimilare a unor forme artistice alogene de către meșterii locali —, ca și în procedeul construirii în piatră de talie — socotit hiperbolic, tot de Paul din Alep, drept una dintre notorietățile lui Vasile Lupu în Orientul ortodox ¹⁴¹ — a tot mai multe biserici din Moldova celei de a doua jumătăți a secolului al XVII-lea ¹⁴².

Epoca lui Vasile Lupu unitar văzută în încercarea ei de sinteză Orient-Occident — dincolo, așadar, de cele două etape ce ni se pare că trebuie de acum reținute în legătură cu mutațiile întregii politici a țării într-un moment de zenit al culturii ei premoderne — rămîne oricum barocă, într-un specific al acestui ținut situat între Islam și Occident, prin faptul, estetic fundamental, al triumfului tactilului — regăsit de la sugerarea volumelor în pictură la stucul aurit al frescelor și al icoanelor, la reliefurile accentuate ale lespezilor funerare sau la chenarele broderiilor —, ca și prin triumful luminii, al ceremonialului și al fastului, al culorilor « de pretenție » — apreciate îndeosebi, în arta moldovenească din primele decenii după 1600, în broderii și în manuscrise — între care aurul și purpura își dispută întietatea, prin decorativismul său, mai ales, impins la ultimele consecințe

¹³⁹ Un semn de influență apuseană ne par a fi și sigiliile cu scut baroc în cîmp ale lui Vasile Lupu (M. Dogaru, *Sigiliile lui Vasile Lupu*, în *Revista muzeelor*, I, 1971, p. 62, fig. 3) sau stemele din unele tipărituri ieșene ale timpului.

¹⁴⁰ A. Dobjanschi, V. Simion, *op. cit.*, p. 80.

¹⁴¹ *Călători străini* ..., VI, p. 39.

¹⁴² A. Dobjanschi, V. Simion, *op. cit.*, p. 77 și urm.

pe fațadele unei biserici ce punea în locul vechii picturi exterioare a secolului anterior — explozie, pe atunci, a unui prea plin narativ situat între medieval și renescentist — o « ceaprazărie » în piatră cu efecte de umbră și lumină ținând de un barochism al Orientului și prefigurând în sfera vizualului ceea ce avea să fie expresie barocizată sigură, în sfera literaturii, puțin mai târziu, în cel de al treilea pătrar al veacului ¹⁴³.

Prin elementele sale manieriste din primul deceniu al secolului al XVII-lea, prin vîrstele sale baroce traversate spre mijlocul acestuia, arta moldovenească intra în adevăratele și fireștile sale consonanțe cu marile stiluri postrenascentiste ale întregii Europe — apuseană și răsăriteană, deopotrivă —, mișcîndu-se original și liber pe drumuri felurite. Unul dintre acestea avea la capetele sale lumea postbizantină a Stambulului, cu amestecuri de ortodoxie și islamism, și Polonia, catolică și protestantă, a manierismului și a « primului baroc ».

MANIÉRISME ET „PREMIER BAROQUE” POSTBYZANTIN ENTRE POLOGNE ET STAMBOUL: LE CAS MOLDAVE (1600 — 1650)

RÉSUMÉ

Dans les contacts toujours plus larges et profonds, qui ont suivi à la Renaissance, entre l'Orient et l'Occident européens, une place distincte revient à la pénétration de certains éléments ottomans dans la civilisation polonaise du XVII^e siècle. Explicable par les circonstances de l'histoire politique — en l'occurrence, la confrontation turco-polonaise depuis 1618 jusqu'en 1683 —, elle tient également à certaines circonstances sociales telles les mutations survenues dans le monde nobiliaire de la « Respublica Polonorum » sous Sigismond III, Ladislas IV et Jean Casimir, au « sarmatisme » de la fin du siècle précédent. On déce la dite pénétration dans le faste des magnats, dans le penchant vers l'éclat, le précieux, la polychromie, le décoratif — propres, surtout, au maniérisme et au baroque polonais —, on la retrouve dans le costume masculin, dans les tissus et les céramiques des intérieurs nobiliaires, dans les armes de prix, dans certains insignes du pouvoir même. L'adoption de cette mode orientale fut contemporaine, en Pologne tout comme dans les pays roumains, à la promotion de certaines couches aristocratiques nouvelles aux environs de 1600. La position politique et culturelle de la Moldavie du XVII^e siècle entre l'Orient musulman et la Pologne maniériste et baroque — fortement influencée, à son tour, par l'Orient — fut fidèlement reflétée dans les années 1600—1650 par les arts visuels qui permettent en ce sens de distinguer trois moments bien délimités.

Le premier, notamment la première décennie du siècle (1600—1610), correspond à une certaine forme de maniérisme moldave — strictement contemporain au maniérisme international de l'Europe centrale, de la Pologne ou bien de Prague sous Rodolphe II — illustré surtout par une fameuse broderie funéraire (celle du prince Jérémie Movila, 1606) où le défunt est représenté dans la tradition byzantine et roumaine médiévale du portrait brodé, mais dans une hypostase nouvelle rappelant de près les portraits « sarmatiques » polonais (e.g. celui de Léon Sapieha, chancelier du Grand Duché de Lithuanie et celui de Sébastien Lubomirski, châtelain de Biecz). Le réalisme puissant et « moderne » de l'image brodée n'exclut point des éléments propres à chaque forme de maniérisme, une tendance vers le stylisé, le décoratif, la schématisation de l'espace, reliant cette pièce liturgique postbyzantine à tout un courant stylistique est-central et central-européen au début du XVII^e siècle. De même, l'architecture et la sculpture de l'église principale du monastère de Dragomirna (après 1602 et avant 1609—1610) fait preuve d'éléments maniéristes où la tradition médiévale rejoint l'élan de la silhouette et le rendu aplati du décor.

¹⁴³ Exprimată de un vizual prin excelență, elogiind dintre toate simburile tocmai văzul ce singur « den toate așază întrădevăr gîndul nostru »: l-am numit pe Miron Costin (*op. cit.*, p. 142); cf. D. H. Mazilu, *op. cit.*, p. 265—266; R. Theodorescu, *Priority of the Sense of Sight*, in *Synthesis*, VI, 1979, p. 117), crescut în mediul baroc al crăiei leșești și catolice de la jumătatea veacului al XVII-lea, pentru care a avut știutele simpatii și pe care a omagiat-o printr-a sa « muză sarmată » în chiar limba polonă pe care acest mare

vornic moldovean, devenit la o vîrstă fragedă nobil al regatului și purtător de stemă cu simboluri cavaleresti (N. Carotojan, *op. cit.*, p. 283), a minuit-o și în versurile *Poemei* sale închinată regelui Ioan Sobieski (*ibidem*, p. 309).

* Unele dintre imaginile fotografice ce ilustrează acest studiu ne-au fost împrumutate cu amabilitate de către Editura « Meridian » din București: fig. 3, fig. 5—10 (autor Ion Miclea), fig. 13—14 (autor Ioan Oprea).

Le deuxième moment — dont le centre chronologique se situe vers la troisième décennie du XVII^e siècle (1620 — 1630) — fut illustré par la fondation, à Jassy, d'un monument entièrement lié à l'aire balkano-ottomane : il s'agit de la seconde église du monastère de Saint Sabba (1625), érigé pour une communauté dépendant du Saint-Sépulcre, par un fondateur et un « protomastoron » de Constantinople, appartenant au même milieu levantin, à la même grécité postbyzantine qui envoyait sur les trônes roumains des princes élevés sur les rivages du Bosphore, au Mont Athos ou bien à Venise, de grands hiérarques et d'humbles moines grecophones de Chypre, d'Epire, de Jérusalem ; une grécité postbyzantine qui allait marquer la civilisation roumaine, la littérature, les arts, les mœurs, la langue même à une époque de reflux de l'influence catholique et polonaise en Moldavie au profit de celle de l'Empire des sultans après la campagne d'Osman II à Hotin en 1621.

Le troisième moment, enfin, correspond — à la quatrième et à la cinquième décennie du dit siècle — au règne de Basile le Loup (1634 — 1653), prince fastueux, protecteur des patriarches orthodoxes de l'Orient, celui que Iorga considéra jadis comme « une espèce de Basile III dans la nouvelle Byzance roumaine ». Epoque d'un vrai « baroque postbyzantin », de pompe aulique, de cérémonies éclatantes, époque du triomphe du visuel dans la civilisation roumaine prémoderne, ce règne fut marqué surtout par les événements majeurs des rapports entre la Sublime Porte et la Pologne dont l'écho est retrouvé tout au long de deux étapes distinctes, dans les monuments de la capitale moldave : le baroque local, orientalisant — fortement influencé par le monde ottoman mais greffé sur un fond de « classicité » traditionnel — de l'église du monastère des Trois Hiérarques et des portraits brodés des membres de la famille de Basile le Loup (vers 1640) correspond à la première décennie du règne de ce prince (1634 — 1644) caractérisée toujours par le même rapprochement du monde gréco-levantin de Stamboul ; à son tour, le baroque occidental, italien plutôt — filtré par la Pologne —, illustré par les façades de l'église du monastère de Golia (vers 1650 — 1653), n'étaient que le reflèt artistique d'une nouvelle orientation de la politique moldave, après 1644 — 1646, vers le royaume polono-lithuanien d'où le prince de Jassy recevait des reconnaissances significatives à ce niveau nobiliaire qui fut tellement important dans le climat du siècle.

/

de ADRIAN-SILVAN IONESCU

Istoria, ocupându-se cu precădere de evenimențial, a ignorat, în chip inexplicabil, *moda*, care i-ar fi putut anihila ariditatea datelor prin suculența cromaticii vieții zilnice, ca să nu mai vorbim de ajutorul ce i l-ar fi putut aduce în identificări și plasări în epocă a unor momente și personaje ambigue sau uitate; sau ar fi putut explica evoluția societății prin analizarea costumului și a auxiliilor sale (coafură, barbă, parfum etc.), din punctul de vedere al nevoilor și al esteticii, ca un dat, ca un întreg al înfățișării exterioare a unui individ și a comunității din care face parte, care i-a impus gustul ei, idealul comun, și la care acesta își pune sau nu amprenta propriei personalități¹.

Dintre toate formele culturii materiale, costumele, respectiv moda, este cea mai puțin studiată ca atare, tocmai ea, care-și reprezintă cel mai bine epoca din punct de vedere economic, social-politic, cultural și uman: chiar psihologia unei generații, a unei perioade, poate fi studiată prin « psihologia îmbrăcăminții »². Moda explică nivelul de trai, implică economia, unei anumite perioade — de aici stabilitatea sau instabilitatea politică și socială: perioadele de criză sînt marcate de un gust în derivă și de incongruențe vestimentare (rapida trecere de la bogatul costum nobiliar la cel simplu, de țigoveț, în Franța de după Revoluția burgheză din 1789, se face prin acel melanj din amîndouă și de proprie fantezie pe care îl abordau extravaganții vremii, numiți « incroyables », sau, chiar la noi, începutul de secol XIX, nesigur în pasagerile domnii fanariote și zguduit de mișcarea revoluționară din 1821 a lui Tudor Vladimirescu, se simte nesigur și în vestimentație, femeile purtînd o mixtură de costum occidental și oriental, cu rochie empire și șaluri de cașmir, turbane și paftale, în vreme ce bărbații se cramponază cu obstinție de perimatul port cu giubea, ișlic, tarabolos, cepchen, papuci, hanger, ca amintire a statutului lor social, tot mai subrezit acum); perioadele de efemeră stabilitate, prin dorința de a-și crea un stil propriu, nelipsit și el de incongruențe (ca cel al primului Imperiu, unde se ajunge la o mare discrepanță între moda feminină și cea masculină — rochia subțire de voal, cu talia sus, antichizantă, epurînd orice sofisticare de croi, contra opulenței aproape hanseatice de postavuri, blănuri și fireturi a uniformelor militare sau a elaboratelor costume de curte, pe care le proiectase maestrul școlii neoclasiciste a picturii, Jacques Louis David³).

Pe lângă faptul că moda este o artă — nu de puține ori « *designeri* » au fost mari pictori, fapt ce-l acuză chiar exemplul anterior — ea corespunde stilistic marilor curente artistice care patronează momentul istoric respectiv: chitonul și himationul antichității, drapate precum canelurile coloanelor (sau poate coloanele au luat ceva din drapaj!); goticul tîrziu cu siluetele elansate de pantalonii mulați pe picior, hainele scurte, încălțămîntea ascuțită și tichiile înalte ale bărbaților sau *hennin*-ul femeilor, amintind fleșele catedralelor; barocul și rococoul, cu flamboiante peruci și dantele, manșete aurii și fuste uriașe, similare agitației și asimetriei ce stăpînea arta; Biedermayerul exacerbat al

¹ Ion Biberi, *Vestiment și individualitate*, în *Viața românească*, 1939, nr. 5, p. 80—81.

² *Ibidem*, p. 83.

³ Adina Nanu, *Artă, stil, costum*, București, 1976, p. 155.

burgheziei, cu pelerine suprapuse, rochii cu crinolină și abundență de bijuterii; accentuarea scurgerii, a moliciunii, a vegetalului, în Art Nouveau, prin căutarea lor cu asiduitate în mînele bufante, gulerile înalte și pălăriile enorme ale frumoaselor femei-plantă din epocă; iar acum, comoditatea și utilitatea maximă a *blue-jeans*-ilor (cerută de viața trepidantă a zilelor noastre), contiguă principiilor « modurilor » sau a « legii ripolinării » (a epurării elementelor de prisos, a ornamentelor nefuncționale) formulate de un artist complex ca Le Corbusier, sau, dimpotrivă, decorarea acestuia cît mai stridentă cu insigne, devize, embleme sau broderii, ca un corespondent al artei pop sau a picturii psihedelice.

Una dintre primele surse documentare pentru constituirea unei istorii a costumului, înainte de apariția jurnalului de modă, au fost artele plastice, la care se adaugă, pentru specificitatea locală, fotografia de mai târziu.

Pentru perioada de care ne ocupăm noi o mare importanță o are portretistica epocii. Portretul — înainte de romantismul gestului de a dărui miniaturi — devine o necesitate de ambient (pentru a fi agățat în salon) și de statut (căci era vorba de un portret-efigie, un « portret de aparat », unde personajul trebuie să apară cu toate atributele vieții sociale — decorații, lente, un plan al moșilor sau epistole ce-i erau adresate cu toate titlurile și funcțiile, ținute în mînă către privitor pentru ca inscripția să fie cît mai evidentă — și familiale — înconjurat de soție și copii). Datorăm acestor fantezii ale epocii și riguroasei minuții a maeștrilor — care de multe ori era în detrimentul operei ce pierdea din plasticitate — identificarea multora dintre cei portretizați. Dar, pe lângă aceasta, discernem din miniaturi, tablouri și gravuri, limba, mai puțin cunoscută, a veșmîntului.

Pictori itineranți străini, purtători atît ai noului spirit artistic (a dragostei pentru portret care devenise o adevărată modă în Occident) cît și a veșmintelor de ultimă oră — dar nu trebuie ignorată nici vehicularea ideilor cu iz revoluționar pe care aceștia le aduceau (de pildă, Nicolo Livaditti fusese carbonar ⁴) — erau cei care statuau încet-încet portul « hainelor nemțești » la noi. Pensionul de fete pe care îl deschide în București, pe la 1835 ⁵, Henri de Mondonville — miniaturist francez, regalist refugiat în Țara Românească de teama persecuțiilor napoleoniene — nu putea decît să întărească la aceste « porți ale Orientului » obiceiurile, manierele și, implicit, moda occidentală. Purta, desigur, și el elegantele și extravagantele haine ale Restaurației, la fel ca prietenul și fratele său de pribegie, arhitectul Xavier Villacrosse, al cărui portret îl cunoaștem.

Eleganța unora dintre artiștii peregrini îi făceau adevărați arbitrii ai modei, precum Miclos Barabàs care, chiar în memoriile sale spune: « Eu pe atunci <decembrie 1831, cînd participă la un bal dat de generalul Pavel Kisseleff în cinstea zilei onomastice a țarului Nicolae I> eram tînr de douăzeci și unu ani și se înțelege de la sine, *îmbrăcat elegant*, căci atît la Cluj cît și la Sibiu eram acasă în cercurile cele mai înalte și *învătasem de cu vreme cum trebuie să fii îmbrăcat și cum trebuie să te porți în astfel de societate* » ⁶; sau deja amintitul Livaditti, un om monden și foarte căutat de *high life*-ul ieșean pentru cultura și talentele sale (pe lângă pictură, care-i era meseria, era și un bun muzician și chiar actor, jucînd în *La Didone Abandonata*, cu și pentru marii boieri moldoveni ⁷); sau Anton Chladek în tinerețe, cum ni-l arată autoportretele miniaturate, sau veșnicul căutător de nou, Carol Popp de Szathmáry — acest adevărat « copil al secolului », care l-a străbătut și i-a cunoscut și practicat aproape toate tehnicile plastice (fiind pentru unele chiar pionier) care țineau de cerințele și gustul contemporanilor: miniatură, pictură pe pînză în ulei, acuarelă și desen, lithografie și gravură în metal, fotografie.

Pătrunderea modei apusene se face greu, fiind mai la îndemînă refuzul ei decît adopțiunea curajoasă, atitudine de înțeles pentru o societate stăpînită de nesiguranța necunoscutului, a noului și a gustului în derivă specific trecerii de la o matrice culturală la alta, recte de la cea de tip oriental la cea occidentală. Se ajunge chiar la explozii de anacronism precum coerciția ce-o promitea ordonanța domnească din 27 iulie 1823 prin care Grigore Vodă Ghica impunea renunțarea în termen de trei

⁴ Vasile Drăguț, Valise Florea, Dan Grigorescu, Marin Mihalache, *Pictura românească în imagini*, ediția a II-a revăzută, București, 1976, p. 135.

⁵ Remus Niculescu, *Miniaturistul Mondonville*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, I (1954), 3—4, p. 262.

⁶ Andrei Veress, *Pictorul Barabàs și românii (cu însemnările sale din 1833 despre viața bucureșteană)*, în *Memoriile Secțiunii literare*, seria III, tom IV, mem. 8, Academia Română, 1930, p.23.

⁷ Jeana Gheorghiu, *Un pictor moldovean din secolul trecut: Nicolo Livaditti*, în *Viața românească*, 1939, nr. 8, p. 53.

zile la « hainele nemțești » a tuturor supușilor Țării Românești care le purtau ⁸. Democratizarea pe care o aduceau aceste veșminte, unde rangurile nu se mai puteau citi după mărimea și forma îșlicului sau după blănurile și culoarea mătăsurilor, era inacceptabilă în ochii marii boierimi de viță. Și totuși, încet dar sigur, acestea se infiltrează în saloanele românești, purtate fiind mai întâi de soțiile boierilor retardatari, într-un melanj *sui-generis*; apoi de tinerii care la început foloseau doar piese dispartate (vestă, cămașă cu guler înalt și tare, legătură de git) înglobate în costumul oriental (precum în cunoscutul autoportret al pictorului Carol Wallstein). Podoaba capilară este una dintre primele sacrificate pe altarul frivolei mode, boierii renunțând cu durere la mîndrele lor bărbii și la țestele rase ce aminteau Fanarul, pentru favoriți și coafură à la Alfred de Vigny, cu părul adus în față, spre temple. Cînd și marii boieri acced definitiv la noua modă din obligație — date fiind relațiile lor cu administrația rusă — acomodarea lor e dificilă: ei continuă să se poarte ca în veșminte orientale, preferînd să stea jos, turcește, ca pe vechile divanuri ce fuseseră înlocuite de mobila occidentală, păstrîndu-și o incomodă poziție dreaptă din cauza strînsorii fracului, ale cărui cozi stăteau resfirate pe podea, și fumînd din ciubuce, gravi, cu jobenele uitate pe cap, fiind obișnuiți să nu-și scoată niciodată îșlicul sau tarabolusul: tinărul Barabăs avea de ce să regrete că nu a desenat scena ⁹.

Literatura și memorialistica lasă abundente documente, de suculent umor, despre această perioadă plină de culoare locală. O astfel de paralelă între vechi și nou, evidentă pentru marile mutații din orașul românesc și din moda sa, ne-o dă Dimitrie Ralet: « că pălăriile ușoare au înlocuit îșlicele globoase; că capetele s-au ușurat prea mult de acele învălituri orientale care, înădușind fluturările gîndului, încai da un aer de statornicie și de gravitate; că botinele de Parisîn minunat locul mestiilor și al papucilor care, spre a nu cădea din picioare, te sileau a-ți face mersul mai cumpănit; <...> că nu se mai vede nime fără lornete; că nu mai poate nime trăi <...> fără multe lucrșoare, scumpe dar de modă, prisosnice, dar aduse de departe ș.a. în scurt că sîntem civilizați! »¹⁰. Și mai departe, aruncă săgeți asupra boierilor extremști, care de la conservatorism au sărit la antipod, devenind cosmopoliți: « Numai boierii fug de a rămîne români. Hamurile sînt rusești, șăile engleze, barbele și cigarele spaniole, limba, căsătorile și modele franceze »¹¹; și înrobiți capriciilor modei « <...> jurnalul e pravila sa <a ieșanului>, nu scapă nici o modă, fie cît de scumpă și banii cît de străini »¹².

Vestimentația caracteristică secolului al XIX-lea, ce înscrie țările române în concertul european al modei, este adoptată, cu mai mult curaj, de prin 1830 și ține pînă în 1916, cînd și pe plan mondial curentele artistice ce se împletiseră, se excluseseră și se succedaseră cu rapiditate în primii ani ai secolului al XX-lea (Art Nouveau, fauvism, cubism, futurism, dadaism etc.) precum și primul război mondial, care sfîrșea un ciclu istoric și începea un altul — acei « les années folles » — aduceau înnoiri de ordinul comodității și ieftinătății îmbrăcămînții, prin stoffe nepretențioase, prin excluderea oricăror ornamente care ar îngreuna mișcarea (dispare turnura, rochiile se scurtează, se lărgesc, redingota și melonul sînt înlocuite de sacoul scurt și pălăria moale etc.) și chiar prin generalizarea producției de confecții de serie mare, ducînd la industrializarea ei.

Protectoratul rusesc și Regulamentul Organic au, la început, un mare aport la pătrunderea noului în vestimentație. Foarte prețioase ne sînt constatările pictorului Barabăs care, educat în spirit apusean, era foarte receptiv la confruntarea cu noul a unei societăți conservatoare și la schimbările grefate pe fondul oriental și popular al tradiției din capitala Țării Românești (unde a stat din toamna lui 1831 pînă în vara lui 1833) și care-și consemna toate observațiile în acest sens: « Această epocă e foarte curioasă în București, unde lumea voind a se linguși pe lingă muscali a început să se lase de obiceiurile turcești imitînd și luînd pe cele europene <...> Trecerea aceasta de la portul vechi la cel nou european a fost mult înlesnită prin uniforma militară prin care lumea s-a obișnuit cu noile forme ale vestimentelor <...> căci după ocupație primul lucru al rușilor a fost înființarea unei armate românești cu uniformă europeană, asemănătoare aceleia rusești »¹³.

⁸ Al. Alexianu, *Mode și veșminte din trecut*, vol. II, București, 1971, p. 262.

⁹ Andrei Veress, *op. cit.*, p. 25; Al. Alexianu, *op. cit.*, p. 266—267.

¹⁰ Dimitrie Ralet, *Suvenir și impresii de călătorie în*

România, Bulgaria, Constantinopole, București, 1979, p. 4—5

¹¹ Dimitrie Ralet, *op. cit.*: « O plimbare — La Iarmarocul Fălticeniilor », p. 248.

¹² Dimitrie Ralet, *op. cit.*: « Provincialii și ieșenii », p. 253.

¹³ Andrei Veress, *op. cit.*, p. 23—24.

Mutațiile social-politice și ideile revoluționare ce clocoteau în occident sînt aduse, odată cu moda, de tinerii pașoptiști școliți acolo (porecliți, din cauza veșmintelor, și « bonjuriști »); astfel moda devine un reflex al deschiderii țării române spre modernitatea europeană și o armă sigură în lupta de emancipare față de « omul bolnav », cum era numit de politicienii vremii Imperiul otoman.

Studiul de față se ocupă de îmbrăcămintea urbană — poate mai corect numită « central-urbană », fiindcă între ceea ce se purta în mijlocul orașului, în zona rezidențială, și ce se purta la periferie, în mahalale, e o mare diferență. Adoptarea « hainelor nemțești » la începutul secolului de către protipendadă, coincide cu mutarea portului oriental la periferie (periferia nu se diferenția prea mult de mediul rural, ea făcînd trecerea între centru și satele din jur, unde ocupația de bază a locuitorilor — cea de aprovizionare a orașului — a impus o mutare mai aproape de el; de aceea și îmbrăcămintea lor fusese pînă atunci cea țărănească). Ceea ce purtau marii boieri altădată devine acum apanajul negustorilor și meseriașilor mărunți, stare de lucru ce se va întinde pînă pe la 1860 (fotografii din epocă, în special cele ale lui Szathmáry, care era fascinat de aspectul Bucureștiului și de mozaicul său uman, sînt concludente în acest sens). Dacă pentru clasele superioare, deja cosmopolite și oarecum deschise spre nou, a fost dificilă acceptarea portului apusean, este de înțeles de ce pentru « starea a treia », tradiționalistă și conservatoare prin excelență (orice noutate era privită, în acel început tulbure de secol, cu suspiciune, ea putînd însemna o formă proaspătă de înfeudare, de înglodare în datorii, de asuprire) acesta era de neconceput, îmbrăcarea lui fiind socotită ca o încălcare a vechilor cutume și un afront adus comunității. Abia tîrziu, în jurul lui 1870, cînd moda orășenească s-a generalizat (la aceasta a dus și apariția, prin anii 50 ai secolului, a mașinii de cusut care ușura lucrul la complicatele veșminte ale epocii) a început să fie purtată și la mahala (de unde pînă atunci acest termen desemna cartierul, acum el începe să aibă accepțiunea cu nuanță peiorativă de periferie sordidă, locuită de familii sărace și mizere) fără mari deosebiri în afara simplității absolute, a texturii și croiului mai grosier. Fotografii de sfîrșit de secol XIX și început de XX, cu imagini de pe străzi sau de la întruniri muncitorești ni-i prezintă pe participanți în haine destul de îngrijite (poate doar fără legătură de gît și guler tare) și cu pălării (melon, canotier, căci șapca apare mai tîrziu, în preajma primului război mondial, ca atribut al proletariatului) în atitudini la fel de marțiale ca ale celor din clasa dominantă.

Totuși, dintre locuitorii periferiei, rămîn cu o notă specifică, străbătînd secolul atîta vreme cît meseria lor mai este actuală, colorații surugii cu mindră căciulă, cepehen și pantaloni găitanați, și briu lat în care aveau înfipte junghere; birjarii (muscalii) cu bărbi mari, caftan, briu de mătase și căciulă cu fund de catifea, șapcă sau joben scund și păros; tejghetarii cu șorț verde (care stînd alene la soare în fața prăvăliei și-au căpătat porecla de « burtă verde »)¹⁴. Desigur, o mulțime de alte meserii își aveau portul lor — dar aceasta constituie obiectul unei cercetări viitoare. S-ar putea face un studiu filologic și sociologic asupra ocupațiilor (unele pe cale de dispariție prin inutilitatea lor) bucureștenilor de după mijlocul secolului trecut, mai precis la 1866, cînd sînt consemnați toți cei care erau înrolați în gvardia civică. Spicuiim doar cîteva, cu accent asupra acelor care implicau producerea sau desfacerea unui articol de îmbrăcămintă (de remarcat că una și aceeași ocupație se întîlnește sub mai multe denumiri): băcan, otelier, odăiaș, căldărar, rachier, făinar, droșcar, sacagiu, limonagiu, rahagiu, bragagiu, *marchîtan*, *bogasier*, *pînzar*, *abagiu*, *bumbăcar*, *postăvar*, *hăinar* dar și *cusător* sau *croitor*, *modist*, *șepcar*, *potcăpar*, *calpagiu* dar și *pălărier*, *șalvaragiu*, *ibrișimgiu*, *ceprazar* dar și *găitănar*, *opincar*, *papugiu* dar și *ghetar*, *cojocar gros*, orologier dar și ceasornicar, geambaș, lipscan, brașovean, comersant, toptangiu coloniale, precupeț, marșand, ambulant, speculant, rentier, proprietar, stăpîn, privat, cetățean, și chiar « n'are » etc.¹⁵ După această succintă enumerare de meserii uitate, amuzante azi prin rezonanța lor arhaică și aerul revolut, putem vedea că în acei ani ce începeau ultima jumătate a secolului încă se mai purtau în București șalvari, calpacuri,

¹⁴ Pentru mai multe informații, a se cerceta: Alexandru Predescu, *Dimboviță, apă dulce...*, București, 1970; C. Balabaș, *Bucureștii de altădată*, vol. I, 1871—1884, București, 1927; Gh. Brăescu, *Aminții*, în *Opere alese*, vol. II, Bucu-

rești, 1962; Constantin Kirițescu, *O viață, o lume, o epocă*, București, 1979.

¹⁵ Supliment la *Monitorul oficial*, nr. 71 din 2/14 Apriliu, 1866; nr. 75 din 7/19 aprilie 1866; nr. 79 din 12/24 aprilie 1866.

opinci, papuci și haine cu găitane, așa cum o denotă câteva ocupații cu aceste nume, fapt ce întărește aserțiunea de mai sus că în cartierele marginase ale orașelor se mai folosea îmbrăcămintea de tip oriental.

Tonul modei era însă dat de marile capitale ale Europei: Paris cu precădere, apoi Viena, St. Petersburg și, mai târziu, Londra, prin nota de sobrietate pe care o impunea vestimentației. La începutul perioadei, boierii români își comandau hainele chiar la sursă, la marii croitori. Cu timpul însă fie că aceste case își deschid sucursale la noi, fie că și croitorii români, nu mai puțin talentați și artiști (căci, incontestabil, moda este și ea o *Artă*) se ingeniază în modele cât mai luxoase și mai sofisticate, pe gustul epocii și după punga comandarului. Reclamele destoinicilor maeștri croitori, concepute cu geniu comercial, colorau cu textele lor paginile ziarelor. Merită spicuite câteva dintre ele din filele *Timpului*: « Aducem la cunoștința onor. Public și Clienților noștri că am deschis un nou magazin în specialități de HAINE BARBATESCI în PALATUL „DACIA” (Podul Mogoșoi și Lipscani). Ne-am prevedut pentru Sesonul de toamnă și iarnă cu un asortiment colosal din stofele cele mai fine și confecționate după cele din urmă modele de Paris. Invităm pe onor. Public și Cliențela noastră d'a ne onora cu prezența lor, promitând un serviciu și prețuri moderate. Cu stimă, Frații Coch. »; « La Cavalerul de Mode — cel mai mare și dinstins magazin <...> Prețuri recunoscute de moderate »; « Mare asortiment de pălării de dame pentru sezon. Prețuri excepțional de moderate, se află la Magazinul de Mode al Doamnei Eugenia Beslegeanu (Briol) »; « Soare Ionescu, medaliat cu medalia de aur, Mare atelier și Magazin de încălțăminte pentru Bărbați, Dame și Copii <...> Mare deposit de perii de vâcsuit de prima calitate și cutii de vacs francez. Prețuri convenabile » < se mai păstrează încă botine cu marca acestuia >; « CROITORIA ENGLEZA <...> Croiala și confecțiunea garantată. În prețuri rivalizează orice concurență »; « BAZARUL REGAL, Noutăți pentru Sesonul de Toamna și Iarna <...> Domni studenți universitari și d-nii membri ai societăți Presei vor beneficia de o reducere de 10 la sută din prețul tocmii »¹⁶.

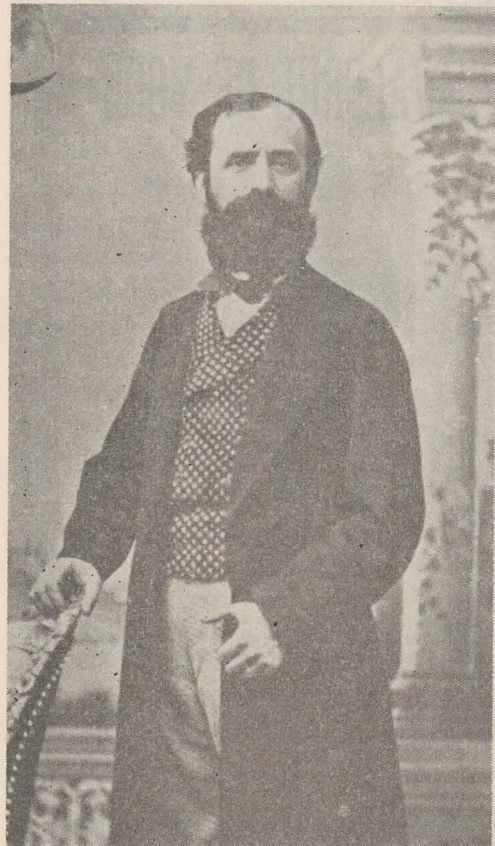
Înspre mijlocul secolului apare și jurnalul de modă publicat pe scară largă (căci și pînă atunci existaseră foi cu modele pentru croitori, caricaturi și desene satirice la adresa eleganților etc.), mai întii ca simplă rubrică în reviste de mare vogă, precum *L'Illustration*, apoi ca publicații independente, *La Mode Illustrée*, *Les Modes*, Paris, 1903, ca, spre înlănțuirea celor două secole să apară chiar la noi astfel de reviste: *Jurnal de modă — supliment la Gazeta Ilustrată*, Viena, 1882; *Moda de azi*, Craiova, 1895; *Moda ilustrată*, 1897; *Moda parisiiana — Teatru și Musica*, 1898—1899; *Moda « Universului »* 1899; *Moda nouă* 1903—1904; *Jurnalul Femeii — Săptămînal Ilustrat — Educație, recreație, mode*, 1904—1905; *Moda nouă ilustrată*, 1905; *Moda și casa*, 1910—1912; *Revista modei*, 1911; *Moda și ea ilustrată*, 1914—1915 etc.; cu excepția celor menționate, toate apăreau în București. Unele dintre ele dădeau chiar tipare, gata pentru a se croi noutățile.

Să trecem la analizarea pe perioade a modei secolului al XIX-lea românesc, ajutați atit de piesele vestimentare, încă existente în muzee și colecții cît și de materialul documentar (fotografii, gravuri, picturi).



Fig. 1. — Reclamă din ziarul *Timpul*, nr. 85 din 15 aprilie 1883.

¹⁶ *Timpul*, nr. 146/9 octonbre 1876; 85/15 aprilie 1883; 5/17 noembrie 1889; 253/16 noembrie 1891.



Pentru întreg veacul, bărbaților le sînt caracteristice fracul și redingota. Din acest punct de vedere sînt mult mai frustrați decît femeile, cunoscînd prea puține variații de formă și mai ales de culoare, căci tonurile întunecate le domină veșmintele începînd de pe la mijlocul secolului, jocul cromatic fiind în general de alb-negru și cîteva trepte de degradeuri între ele. La începutul perioadei, amîndouă sînt din postavuri colorate (culori deschise pentru tineri —vernii, bleu, beige, gris-perle etc. — și închise pentru bătrîni —cafeniu, albastru, verde) și de obicei cu nasturi de metal strălucitor, iar gulerul și manșetele din catifea¹⁷. Fracul se purta închis, lungimea cozilor variînd în funcție de fluctuațiile modei; după 1860 fracul negru (căci mijlocul secolului aduce o întunecare a culorilor, după cum s-a menționat mai sus) se poartă desfăcut și numai în ținută de seară sau de ceremonii. Redingota începe prin a fi foarte strînsă în talie și evazată mult la poale, pentru ca spre sfîrșitul secolului să se lărgască și să se poarte și ea descheiată; are unul sau două rînduri de nasturi. La șlițul de la spate se află, pe dinăunru, două buzunare mari. Prin 1870 apare un amestec de frac și redingotă: *jacheta*, cu poalele tăiate curb și purtîndu-se desfăcută sau închisă cu un singur nasture sus. Pantalonii, fără dungă, prinși jos cu *sous-pied*-uri sînt mai întîi colorați (pașoptiștii îi preferă în dungi sau carouri) pentru ca spre finele perioadei să fie gri sau negri. Aceeași evoluție cromatică o au și vestele sau jiletele (mai decoltate sau închise pînă la gît, cu reveruri rotunde sau drepte, mai mult sau mai puțin strîmte¹⁸) și legăturile de gît (care se învîrteau de două sau mai multe ori în jurul gulerului pînă să apară nodul «papillon» sau cravata tip «Le Bargy» — de la numele elegantului actor francez ce o purta —¹⁹), ce în ținută de ceremonii sînt albe; uneori, cravata avea și un ac din metal prețios sau cu piatră. Bineînțeles, aici intervine și fantezia posesorului: «Cravata de predilecție a lui Leonică Ciupicescu, <personaj al lui Caragiale, n.n.> era de mătase în fața argintului viu, înfățișînd amîndouă căpățîiele, în culori firești, bătălia de la Waterloo, țesută în funtulețe foarte subțiri de ibrișin. Pe urmă fiecare cravată își avea agrafa respectivă, și fiecăre agrafă avea o însemnătate simbolică. O nimă de mărgean, străpunsă de o săgeată lucrată în i

Fig. 2. — Redingotă; vestă cu picățele și pantaloni gri; legătură de gît de mătase neagră. (Atelier fotografic necunoscut, cca 1860) MIMB.

Fig. 3. — Avocat Constantin Ionescu. Jachetă; vestă închisă pînă la gît; legătura de gît colorată; guler înalt și răsfrînt (Atelier français de photographie E. Gêfrotin, Craiova, 1904) Colecție particulară.

¹⁷ Jacques Ruppert, *Histoire du Costume de l'Antiquité au XIX^e Siècle*, vol. V, Paris, 1930, p. 36.

¹⁸ *Ibidem*; V. Rînkina, *Russki Kostium 1750—1917, v piati vipuskah, Vserossiaskoe Teatralnoe Obseestvo*, vol. II, 1830—1850, Moskva, 1960, p. 62—63, 156—157.

¹⁹ Se publicau chiar tratate de înnodare a legăturii, ca cel al contelui Salada, *L'arte di mettere la propria cravata insegnata e dimostrata in 16 lezioni del conte della Salada*, Milano, 1827.

diamanțele, arăta deslușit că „inima lui Leonică era foarte simțitoare la loviturile lui Cupidon”, două cheițe de aur încrucișate însemnau că „Leonică stăpînea secretul cu care se pot deschide toate inimile”; un condeiu de aur zugrăvit în smalt pe o condicuță de aur deschisă dovedea că „Leonică își închinase viața nobilei profesii de amplotiat”²⁰. Cămășile albe, cu gulere

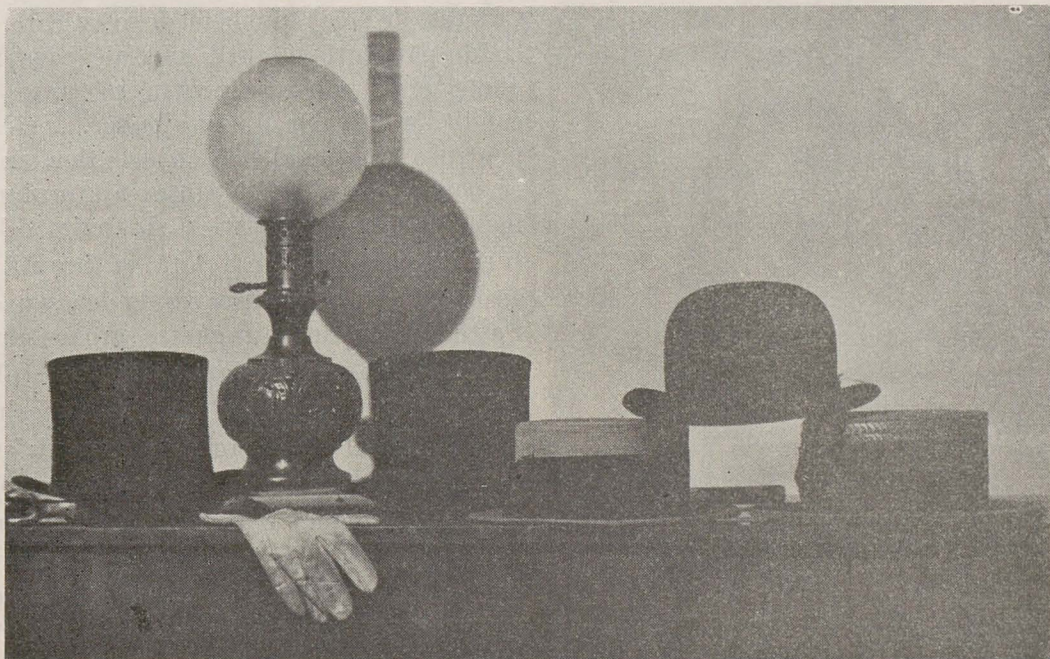


Fig. 4. — Joben, « clac », melon și două plărări de pai « canotier », MIMB.

Foto Silvan

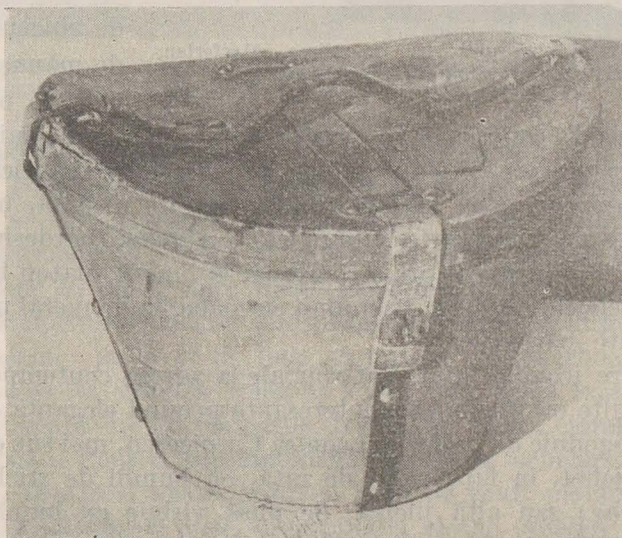


Fig. 5. — Cutie de joben pentru voiaj, MIMB.

înalte și tari (pe la 1840 se înălțau mult pe obraz, ajungînd pînă la urechi) au pieptul plisat sau, mai tîrziu, întărit cu plastronul scrobît ; se închideau cu butoni strălucitori de aur, diamante sau perle. Nimeni nu umbla cu capul descoperit : jobenul — nume sub care e cunoscut la noi « țilindrul », de la magazinul Jobin — (de diverse dimensiuni, păros, mat sau lucios, cu borul drept sau mult ridicat) e plărăria ce se poartă tot timpul ; pentru comoditatea purtării sub braț la baluri și soareuri, apare, pe la 1870, jobenul clac. După 1900 e folosit tot mai rar, devenind plărăria specifică ținutei de ceremonii, pentru cea zilnică luîndu-i locul melonul și plărăria de pai (canotier), apărute încă din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea ; ca marcă pentru dandy și pentru artiști era plărăria moale, de fetru, cu boruri largi, à la Buffalo Bill. În călătorie jobenul era ținut într-o cutie specială din piele sau pînză cau-

²⁰ I. L. Caragiale, *Leonică Ciupescescu*, în *Opere*, I, *Nuvele și schițe*, București, 1930, p. 7.



Fig. 6. — Portretul pictorului G. D. Mirea. Macferlan, MIMB (Atelier fotografic necunoscut).

ciucată, căptușită cu catifea și de obicei purtind pe capac inițialele posesorului (dealtfel, aceleași inițiale erau prinse sub formă de monogram metalic sau chiar imprimate pe banda interioară a pălăriei, pentru a fi identificată la garderobă). Cuferele de voiaj erau la fel de sofisticate, prevăzute cu despărțituri și cutii speciale pentru cămăși, ghetе, cit și umerașe pentru păstrarea în bune condiții a hainelor și pantalonilor. Încălțările sînt pentru o lungă perioadă cizmele fine, apoi ghetele cu nasturi (ce se închideau cu ajutorul unui cîrlig metalic) și bizețe (elastice), și, tîrziu, cele cu șireturi. După forma mai lată și boantă sau mai ascuțită, erau poreclite « caracude » sau « știuci »²¹. Peste ele se prindeau ghetre groase sau subțiri, după anotimp, și acordate cromatic restului ținutei. Un interesant studiu, de la finele secolului trecut al doctorului G. Bercar, asupra igienei vestimentației și urmărilor nefaste ale rigorilor modei, constată că deformările picioarelor sînt mai accentuate la bărbați decît la femei pentru că încălțămîntea celor dintii e dură, făcută din piele tare, rigidă, care nu permite piciorului să-i dea forma lui naturală, în vreme ce botinele de damă erau de obicei din mătase, stofă sau piele foarte moale, de mînușe. La fel, frecvența calviției este mai mare la bărbați, pentru că în majoritatea timpului

umblă cu capul acoperit și în special din cauza portului căciulii²².

Pe vreme rece, peste veșminte, în perioada romantică, se arunca, cu un aer de abandon, o pelerină « carbonari », cu falduri ample; ea este urmată, în ordinea evoluției, de *carrick* (pardesiu cu mai multe pelerine scurte, suprapuse), *macferlan* (pardesiu fără mineci, cu o pelerină care acoperea brațele) și *inverness*, spre a se ajunge la lungul platon integral din blană sau numai cu un guler bogat din pielele scumpe. Bastonul, cu măciulie de metal prețios sau sculptat fantezist, sau umbrela erau nelipsite bărbaților.

Printre ironiile lui I. L. Caragiale la adresa contemporanilor săi și a moravurilor acestora, găsim de multe ori documente interesante privind eleganța epocii. Iată garderoba aceluiași simpatice june prim, logodnic de profesie, Leonică Ciupicescu, mai sus evocat: « Gheroc negru cu doi nasturi; jiletcă de pichet, în fața oului de rață, cu bumbi de sticlă mată cît o alună turcească, imitație de mărgăritar; sau altă jiletcă, de plisă vișinie cu bumbi roșii de mărgean imitație; pantaloni de postav subțire în fața cafelei cu lapte, cu lampasuri cafenii; în picioare o pereche de pantofi de piele de mînușe cu funde mari și cu cataramă și în cap capelă naltă. Sau: o hăinuță scurtă, fără talie, de dril alb, încheiată într-un nasture; pantaloni de aceeași materie și ghetе idem, jiletcă neagră decoltată în doi nasturi și pălărie rotundă de paie. Plus: un pardesiu cenușiu deschis toamna, un palton măsliniu iarna, bez o umbrelă albă de soare și alta de mătase în patru ițe de ploaie, o pereche de galoși, deosebit de o pereche de șoșoni căptușiți »²³.

Aveau desigur și costume sport: de călărie, vinătoare, pentru automobilism etc. Costumul de călărie, imitînd pe cele englezești, cu gheroc roșu sau negru, joben, melon sau șapcă de jockey, pantaloni albi vîriți în cizme, mînuși și cravașe. Pentru cei care mergeau la curse de cai erau indispensabile (tot după moda englezească) jobenul sau melonul și redingota gri sau beige, cu

²¹ Informație furnizată de prof. George Potra.

²² Dr. C. Bercar, *Îmbrăcămîntea femeii din punct de vedere*

igienic și estetic, Birlad, 1891, p. 46, 56.

²³ I. L. Caragiale, *op. cit.*, p. 307.



Fig. 7. — Arhiducele Rudolf de Habsburg și prințul de Wales la vânătoare în Munții Gurghiului, cca 1890. Costume de vânătoare. (Atelier fotografic Georg Heiter, Reghin—Borsec) Colecție particulară.

mănușile, pantalonii și încălțărilor acordate tonului general, și binoclul în bandulieră. Pentru vânătoare era trasată doar o linie generală, comodă, fără ca formele să fie foarte riguroase. Echipamentul varia în funcție de zona unde se vâna (cîmpie, munte, pădure) și de anotimp, de toate acestea depinzînd grosimea texturii și culoarea. De obicei se îmbrăca o haină scurtă și pantaloni pînă la genunchi, cu cizme sau jambiere de piele. Spre finele secolului, marile inovații tehnice care aduc pe arena divertismentului velocipedul, bicicleta și automobilul aduc și impun costume noi, aferente noilor sporturi. Pentru ciclism: pullover de lînă, pantaloni « knickerbocker » (după numele substantivat al personajului-autor al *Istoriei orașului New York de la începutul lumii pînă la sfîrșitul dinastiei olandeze*, publicată de Washington Irving în 1809), ciorapi și ghete, iar pe cap șapcă mare și moale, stil « apaș ». Pentru automobilism: șapcă cu ochelari sau vizieră de celuloid, cu un voal în partea de jos, pentru a apăra nasul și gura de praf, mănuși de piele, gen mușchetar, fular gros și pardesiu de blană sau de piele, lung pînă la glezne. Același costum era împrumutat și de pionierii aviației, care făcea atunci primii pași. Trebuie menționat aici și costumul de baie — un fel de tricou mulat pe corp, unit cu pantalonii scurți pînă la genunchi, și nu de puține ori ornamentat cu dungi orizontale — ce a devenit savoarea multor gag-uri din filmele mute.

Ca totdeauna femeile au fost privilegiate (sau poate dimpotrivă !) de rapidele schimbări ale modei. Dacă începutul secolului înseamnă încă un stil nesigur al veșmintelor, oscilînd, după cum am văzut, între Orient și Occident, pe la 1837, maeștrii croitori străini și locali, inspirați de fluxul modei din marile centre europene, stabilizează și orientează gustul elegantelor.

Să analizăm fiecare element din vestimentația femeii și ordinea îmbrăcării lor. Nu trebuie, din falsă moralitate, să eludăm *dessous*-urile care din același motiv nu ni s-au păstrat în poze, tablouri (poate doar în unele lucrări ale lui Toulouse-Lautrec sau Degas) sau chiar reclame de magazine, și este o minune dacă mai descoperi vreun exemplar uitat în vreun colț de depozit muzeal. Doctorul Bercar vorbește de două piese care se puneau direct pe piele: « indispensabilul » (brasieră sau combinezon — deși acest termen s-a generalizat la noi pentru desemnarea chiloților), decol-



Fig. 8. — Inexprimabili, MIMB.

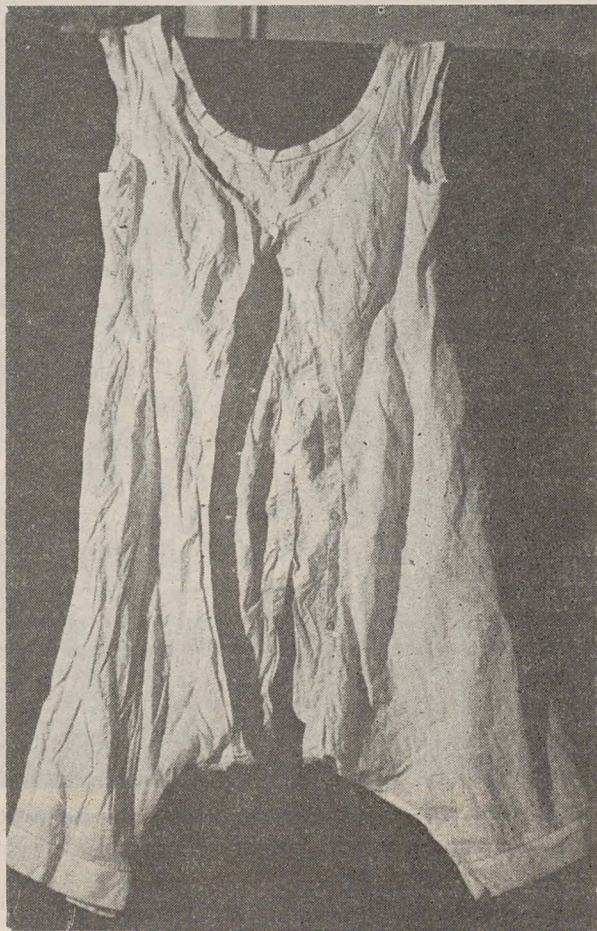
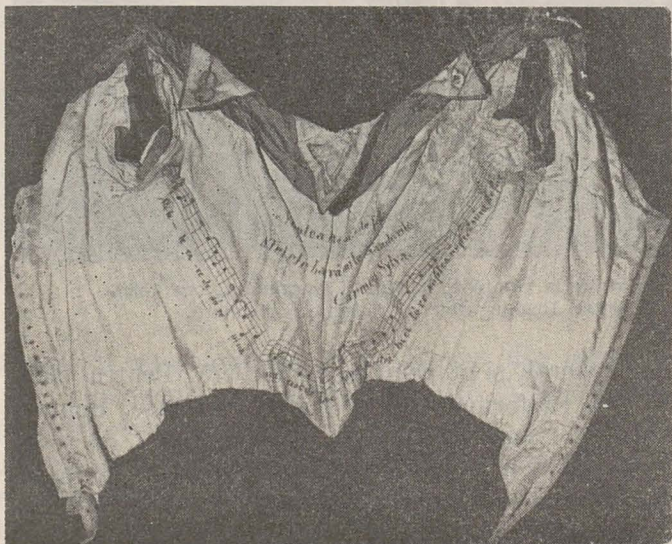


Fig. 9. — Indispensabil-inexprimabil, colecție particulară.

Fig. 10. — Corset, MIMB.

tat, fără mîneci și din mătase — pe care însă el îl recomandă din bumbac fin, cu mîneci și nedecoltat, pentru a fi o îmbrăcăminte funcțională, care să apere de frig, și nu doar decorativă; și « inexprimabilul » (chiloți) din pinză subțire vara și mai plină iarna — eventual pichet — de culoare albă. Inexprimabilii erau lungi pînă la jumătatea gambei în epoca romantică, dantelele lor fiind chiar vizibile de sub rochie, ca pînă la finele secolului să se scurteze pînă sub genunchi, cu multe dantele, fluturași și floricele. Exista și o piesă unidu-le într-un complet « indispensabil-inexprimabil ». Peste acestea se prindea corsetul și apoi jupoanele apretate, care în ultimul deceniu al secolului se reduce la două: unul scurt pînă la genunchi din bumbac, pluș sau chiar vătuit iarna, numit « discret », și al doilea lung aproape cît rochia, întins în față și încrețit și cu volane la spate, pentru a susține turnura²⁴. Apoi se îmbrăca rochia.

Corsajul triunghiular se menține pînă la 1870, variind doar decolteul, mai larg sau mai adînc; de obicei pentru rochiile de seară acesta era foarte mare, dezgolind în întregime umerii; antebrățele erau acoperite de o mică pelerină de dantelă numită *berthe*²⁵. Mînecele sînt strîmte la umeri și mină și bufante la cot (1837—1848) — mîneci « à gigot » și cu alte denumiri colorate

²⁴ Dr. G. Bercar, *op. cit.*, p. 28, 38—39, 41—42, 52—53.

²⁵ Jacques Ruppert, *op. cit.*, p. 47.



J. Marie, Bucharest

Fig. 11. — Rochie cu crinolină. (Atelierul fotografic J. Marie, București, cca 1860), MIMB.



Fig. 12. — George Lecca și soția sa, cca 1870, MIMB. Rochie cu turnură, cu mînece « pagodă »; pălărie așezată pe frunte, fără să acopere zălufii lăsați pe spate. Uniformă de locotenent de călărași, model 1873, ținută zilnică — tunică civilă cu brandenburguri roșii, pantaloni gri. (Atelierul fotografic necunoscut).

« à la Turque, à la Persane, à la Vénitienne, à la Religieuse »²⁶); sau trei sferturi, evazîndu-se spre mină (1850—1880). Fusta *cloche*, e lungă, susținută de mai multe jupoane, bogată în cute. Pe la 1850—1860, odată cu introducerea *crinolinei* (malacoff) — schelet din zece cercuri de sîrmă — fusta capătă o amploare deosebită. Talia extrem de fină o dădea corsetul cu balene de os (de balenă, de unde le vine și numele), apoi de oțel, strîns fără milă în șireturi. Această eleganță aducea mari prejudicii sănătății purtătoarelor, corsetul strîngînd, comprimînd și deformînd nenatural toracele — de aici leșinuri frecvente, indigestii, respirație proastă, anemii, unele chiar căzînd jertfă acestui capriciu²⁷. Crinolina, deși atît de incomodă, rezistă totuși vreo douăzeci de ani, pînă în 1870, cînd îi ia locul rochia cu *tournure*, opulența de cute și savante drapări, terminate cu o trenă (ce mătura cu generozitate în urma ei) concentrîndu-se în spate. Ea era, la fel ca și crinolina, susținută de o armatură, un fel de jumătate-crinolină. Rochiile din această perioadă aminteau de cele din epoca lui Ludovic al XVI-lea, în special de aceea numită « poloneză cu aripi »²⁸. Fustele aveau multe volane, cute, funde, care-i agitau scurgerea. Mînecele sînt trei sferturi, evazate la bază (« mînece pagodă »²⁹). Variînd în mărime, rochia cu *tournure* se menține pînă la sfîrșitul secolului, cînd silue-

²⁶ Ibidem, p. 40; V. Rînkina, *op. cit.*, p. 30—31; T. T. Korșunova, *Kostium v Rossi, XVIII-naceala XX veka*, iz *Soi-raniia gosudarstvennogo Ermitaja, Hudojnik RSFSR*, Lenin-grad, 1979, pl. 61, 62.

²⁷ L. Kybalova, O. Herbenova, M. Lamarova, *Encyc-*

lopédie Illustrée du Costume et de la Mode, Paris, 1976, p. 356; Dr. G. Bercar, *op. cit.*, p. 51.

²⁸ Jacques Ruppert, *op. cit.*, p. 60; T. T. Korșunova, *op. cit.*, pl. 102, 103.

²⁹ Jacques Ruppert, *op. cit.*, p. 58; și vol. III, p. 46.



Fig. 13. — Costum « tailleur », cca 1895, MIMB, din expoziția « Moda Bucureștilor de acum un veac », 1979. Catifea și blană, corsaj-bluză postîș.

tele se elansează, devin plantiforme, fragile, cu gulere mult înălțate pe gît și mîneci bufante la umeri. Cînd bluzele ușoare erau decoltate, pe gît se prindea o panglică de catifea sau mătase, avînd în față o camee, o piatră prețioasă sau alt ornament strălucitor. După 1910 silueta nu mai are nici un accent (nu sînt evidențiate prea mult nici talia, nici bustul, nici bazinul) tinzîndu-se doar spre o uniformizare și o dezvoltare pe înalt: rochiile sînt aproape drepte, cutate, lungi pînă la glezne, fără umeri și talie, relativ strîmte, anunțînd rochia-sac de după război.

Culorile sînt în general pastelate la începutul și sfîrșitul secolului (crem, roz, bleu, auriu, gri cu irizări sidefii sau argintii), crescînd în intensitate prin epoca rochiei cu crinolină; perioada 1890—1916 aduce o mai intensă folosire a negrului înviorat de fulgurații de mărgel, paiete, aplicații de catifea și alte materiale contrastante cu fondul general sau inserții de broderii și dantele. Tot acum apare și costumul « *deux pièces* » (*tailleur*), cu hăinuță închisă pînă la gît și mai lungă la spate și cutată, ca să acopere turnura sau rudimentul ei; este de aceeași culoare cu fusta sau de culori diferite. Pe la 1890, cînd se instituie moda corsajelor-bluză cu gulere înalt, acestea sînt sugerate de pieptare postîșe, prinse în copci sub reverele boleroului sau vestei de la *tailleur*.

Echitația — pentru bucureșteni la Șosea, pentru ieșeni la Copou sau în parcul Socolei, pentru ceilalți în afara orașelor — devenind un sport la modă și pentru femei, încep să apară și elegantele costume de călărie, cu joben cu voal lung și fuste care se prind cu nasturi într-o parte, spre a fi mai comode la încălecat și a nu atîrna prea mult. Iată lansată moda sport! De aici la costumul de patinaj (practicat la București în Cișmigiu) cu rochie groasă dar lejeră, nedepășind gleznel,

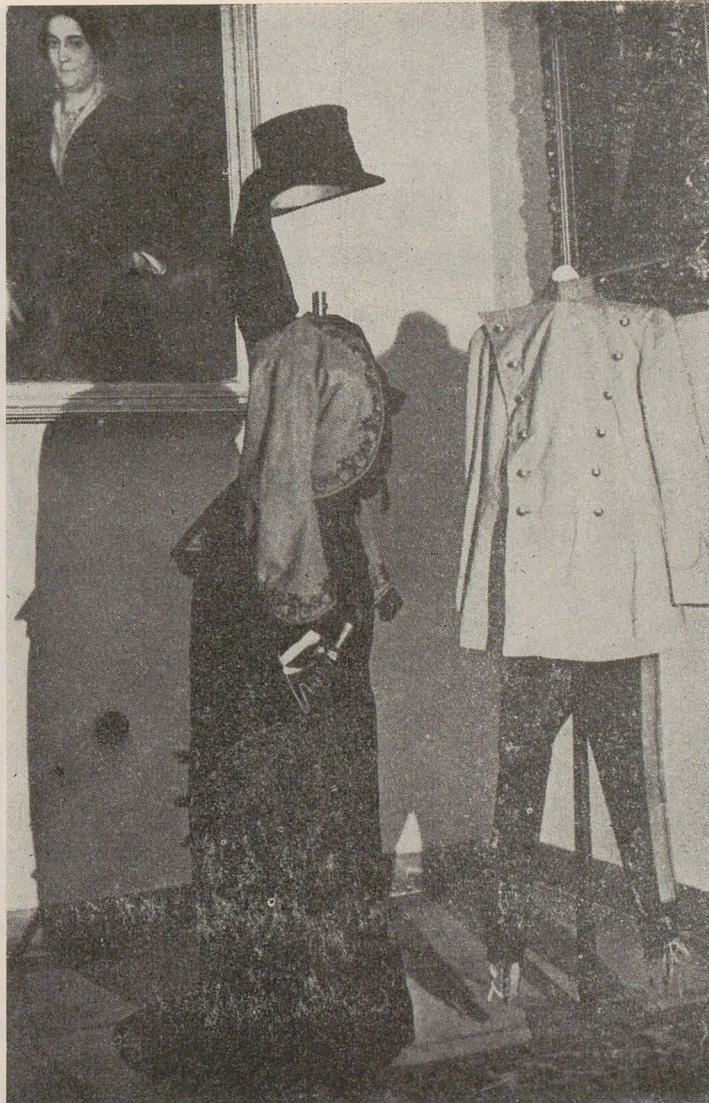


Fig. 14. — Imagine din expoziția «Moda Bucureștilor de acum un veac», 1979. Costum de călărie, bolero roșu cu broderii de fir; fustă neagră cu trei chiotori ce o prind într-o parte, pentru a fi mai ușoară încălecarea; jöben cu voal, cravașă. Uniformă ofițerească de vară, model 1895 : tunică albă sau gri deschis, fără nici un însemn de grad ; pantalonii ținutei obișnuite.

și manșon de blană, e doar un pas. Dealtfel, numărul toaletelor unei elegante era în funcție de finalitatea acțiunii pentru care erau îmbrăcate : rochie de casă, de prînz, de după-masă, de vizită, de bal, de serată, de teatru sau operă, de țară, de plimbare în oraș pe jos, de doliu etc.³⁰, și aceasta pentru fiecare anotimp...

În tot secolul sînt comune șalurile pentru acoperirea umerilor. La începutul secolului se poartă așa-numitul *canezou* (un fel de broboadă cu guler, ale cărei vîrfuri se prindeau în față, de cordon³¹) apoi, ultima perioadă cunoaște folosirea manteluței cu ciucuri și franjuri³² și a capei cu guler înalt, cu dantele, mărgelile, broderii, blăniță sau puf de struț, asortate cromatic întregii vestimentații. Pentru plimbare, călătorie sau vreme rea se poartă mantile, *cache poussière* (pele-rină largă, cu volane și capă, pentru a apăra de praf) și haine cu pelerinuță, asemănătoare macferlanului bărbătesc.

³⁰ Dr. G. Bercar, *op. cit.*, p. 53.

³¹ Jacques Ruppert, *op. cit.*, p. 50 ; V. Rînkina, *op. cit.*, p. 140—141 ; T. T. Korșunova, *op. cit.*, pl. 62.

³² Jacques Ruppert, *op. cit.*, p. 58 ; T. T. Korșunova, pl. 70, 72, 73, 74, 84, 126.



Fig. 15. — Haină de călătorie cu pelerină, 1848—1900 ; uniformă de sublocotenent din gvardia civică, 1866 ; mantilă, 1880—1900. Expoziția « Moda Bucureștilor de acum un veac », 1979.

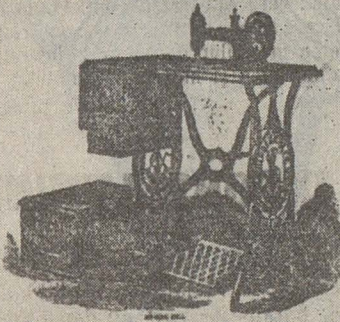
Apariția mașinii de cusut — primul model e inventat de americanul Elis Howe în 1845, apoi, în 1851, unul mai bun al compatriotului acestuia, Isaac Singer, al cărui nume devine sinonim cu miraculoasa unealtă ce avea să revoluționeze croitoria — duce la industrializarea producției de confecții și la răspîndirea pe scară largă, la un fel de democratizare, a acestor rochii care erau apanajul doar al claselor avute. Sint edificatoare reclamele din ziare pentru cele mai noi tipuri de mașini de cusut.

Trebuie amintite aici și cămășile de noapte, relativ ușoare, din mătase sau voal dar complicate de garniturile de funde și horbote delicate; la fel erau scufile și comozii papuci de casă, înflorați.

Un loc important în identificarea unei perioade și plasarea în epocă a unui costum o are și tipul de coafură și de barbă care sint purtate; am încercat, în câteva desene, să facem o medie a ceea ce se purta în secolul al XIX-lea la noi, folosind ca sursă de inspirație materialul documentar deja amintit. Coafurile feminine erau și ele contigue veșmintelor: la 1837—1840, una sau două cărări repartizau părul de-o parte și de alta a feței, formînd bogați cîrlionți (*anglaises*) în dreptul urechilor, iar restul stringindu-se într-un coc la spate — se numea « coafură à la Sévigné »³³; 1840—1870,

³³ Jacques Ruppert, *op. cit.*, p. 52.

MASINI DE CUSUT ORIGINALE „SINGER”



Din cele mai simple până cele mai elegante
Pentru întrebuintarea în familie precum și pentru toate
industriile, în care se servesc cu masini de cusut
Sunt de recomandat cu deosebire:
MASINA IMPROVED
Cu braț înalt, ovășica rotundă, funcționând lină
Fabricatul cel mai nou de
The Singer Manufacturing Co. New-York
MASINA ORIGINALA SINGER No. 2 V. S.
cu braț înalt, funcționând pe doplin lină
cu ovășica oscilatoare
pentru întrebuint. în familie și la confecționare

VENZARI: în rate convenabile, săptămânale sau lunare
Pentru a se feri de contrafacere, rog a băga de seamă adresa
G. NEIDLINGER. — București. — Clădirea Băile Eforiei
Furnizor a mai multor curți streine
Sucursale în IASI, GALATI, CRAIOVA și PLOESCI

Fig. 16. — Reclamă din ziarul *Timpul*, nr. 53 din 20 ianuarie 1890.

părul lins, cu un coc la spate și cărare pe mijloc, sau înalt, ridicat unghiular de-o parte și de alta a capului; 1870—1880, părul pieptănat spre spate, unde se strâng și cîrlionții; 1900, părul tapat, strîns într-un coc plasat în creștet — pentru o mai mare amploare a coafurii se introduce sub coc un *crêpe* (păr postîș).

În funcție de coafură, pe cap se poartă bonete cu marginea mult trasă spre față, pe care, din profil, o acoperă complet sub funde, flori și panglici; pălăriuțe minuscule așezate ori pe spate, chiar pe coc, ori pe frunte (1870 — pălăriile *impératrice*, *berger*, *Lamballe*³⁴); spre 1900, mari pălării rotunde, cu pene de struț și insolite ornamente ce accentuau senzația de femeie-plantă, atît de dragă stilului Art Nouveau iar pe la 1910, pălării mici, moi, cu bor strîmt, purtate îndesate pe cap, ștregărește, pînă la ochi. Pălăriile, în majoritatea cazurilor total nefuncționale ci doar cu rol ornamental, se prindeau de coafură cu ace lungi, ale căror capete ofereau un spațiu potrivit pentru decorație, adăugînd o notă în plus toaletei.

Pălăria, la fel ca toaleta, depindea de sezon și de locul unde era purtată. Astfel, existau pălării de oraș — și acestea depinzînd de ora zilei — pentru mers pe jos sau în trăsură, pentru călătorie, pentru la țară, la munte sau la băi³⁵, pentru vînătoare sau călărie.

Nu se ieșea la plimbare fără poșetuță în formă de sac, de pungă, și fără umbreluță de soare, cu dantele și multe volane — unele erau chiar extensibile, minerul, de obicei din fildeș sculptat, fiind articulată și putîndu-se strînge oricînd era nevoie; de asemenea însăși ciuperca umbrelei putea fi mișcată în funcție de direcția de unde bătea soarele (acest model apăruse pe la 1842—1846³⁶) — sau de ploaie. La bal, serată, operă sau teatru erau indispensabile mănușile (de dantelă, din piele fină sau inserții de broderii și piele) sau mitenele (fără degete), lungi uneori pînă la cot sau chiar depășindu-l, evantaiul (unde fantezia creatorilor și-a atins paroxismul în sofisticatele materiale folosite: fildeș traforat, baga, o mare varietate de pene de struț și alte păsări etc.), lornietta sau *face-à-main*-ul. Pe la 1910 erau *en vogue* etolele de pene și boaurile de marabu. În picioare se purtau botine din piele moale sau mătase, închise cu nasturi, semănînd cu cele ale bărbaților dar cu toc înalt (nu erau rare cazurile cînd tocul era îmbrăcat în argint); în ținuta de seară, pantofi de atlas sau mătase, de obicei albi ori negri, cu funte și brodați cu fir. Pentru că aveau aceeași formă, nefiînd diferențiați pentru fiecare picior, în interiorul lor era scris « *gauche* »-« *droit* » sau « *stângu* »-

³⁴ *Ibidem*, p. 62.

³⁵ Dr. G. Bercar, *op. cit.*, p. 55—56.

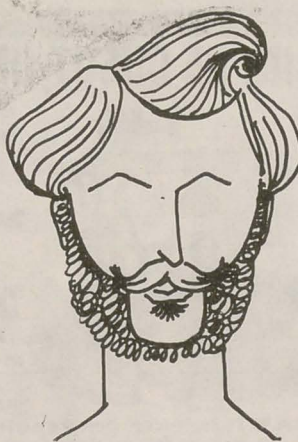
³⁶ Augustin Challamel, *Histoire de la Mode en France*, Paris, 1881, p. 231.



1825 — 1830



1825 — 1830



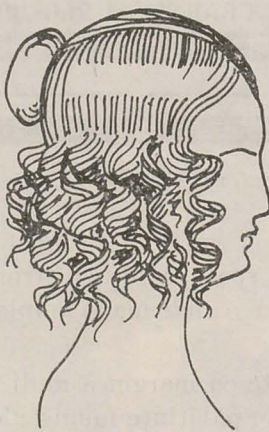
1836 — 1840



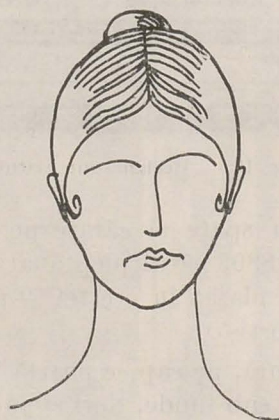
1836 — 1840



1837 — 1840



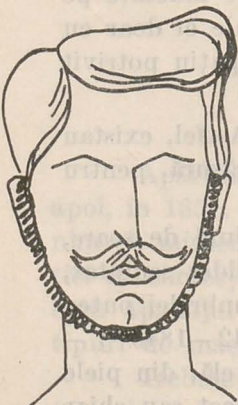
1837 — 1840



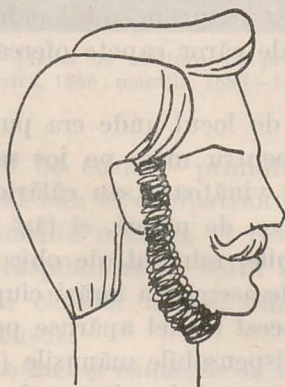
1840 — 1842



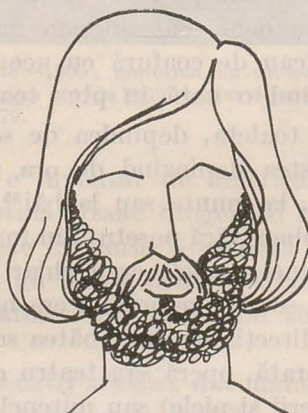
1840 — 1842



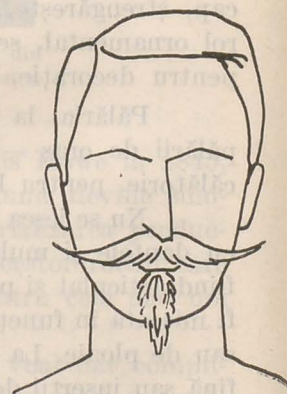
1840 — 1842



1840 — 1842



1848 — 1850



1853 — 1871

« dreptu », după caz și după firma care-i lucrase. Ciorapii erau negri, iar pentru seară albi, de mătase fină, și brodați; în jurul lui 1890 încep să apară ciorapii colorați.

În jurul războiului de independență, cînd trăirile patriotice atinseseră o culme, devenise de « bon ton » portul popular pe care doamnele îl arborau la întrunirile și serbările societăților caritabile pe care le înființaseră; nu erau rare cazurile cînd ele se și fotografiau cu ie, vilnic și bete frumos înflorate cu fir de argint și aur, după modelul cerut de comanditară care nu totdeauna coincidea cu motivistica specifică zonei etnografice unde erau lucrate (de atunci începuse o lentă pervertire a costumului popular, creatoarelor fiindu-le propuse mai tirziu chiar caiete de modele, filtrate și ajustate de « cunoscătorii » din orașe) — dar cu coafura de bal sau de plimbare în oraș,

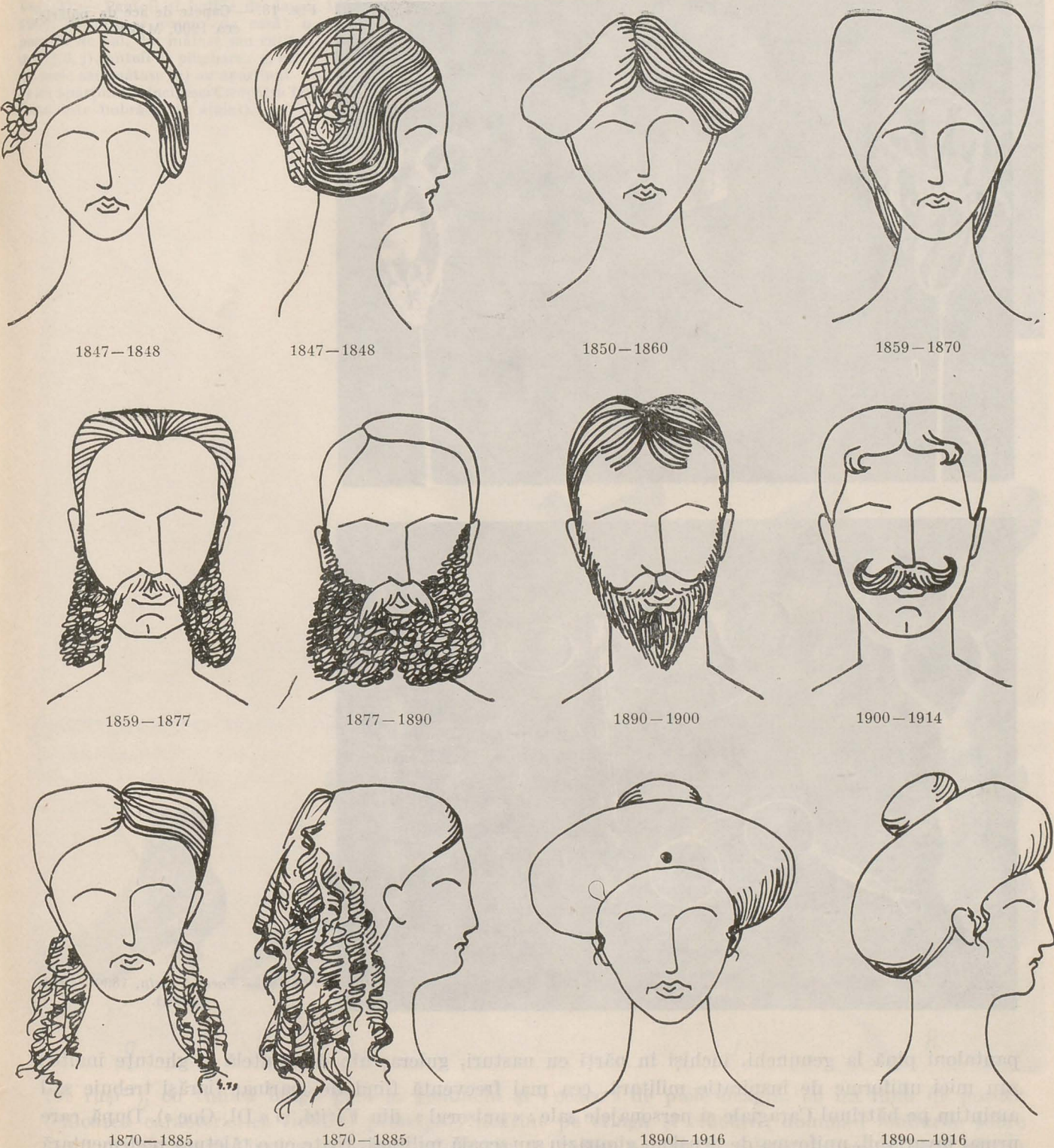


Fig. 17. — Coafuri și bărbii purtate în România în secolul al XIX-lea, desene reconstituite de autor.

caracteristică epocii... Nu era însă vorba de o modă *stricto sensu* ci mai mult de un travesti amuzant la care se recurgea numai în anumite situații festive.

Să nu-i uităm pe copii. Ei purtau pînă pe la 2—3 ani, indiferent dacă erau fete sau băieți (dealtfel și băieții aveau plete cîrlionțate), rochițe cu turnură, ca ale mamelor, după care băieții erau îmbrăcați cu hăinuțe pretențioase, amintind pe cele ale taților, dar în mic. *Little Lord Fauntleroy* de Frances Eliza Burnett, fiind o carte de succes a anului 1886, lansează și o modă, mai potrivită vârstei copilăriei. Cînd băieții erau mai mărișori primeau, ca în roman, costume de catifea cu



Fig. 18. — Capete de ace de pălărie, cca 1900, MIMB.

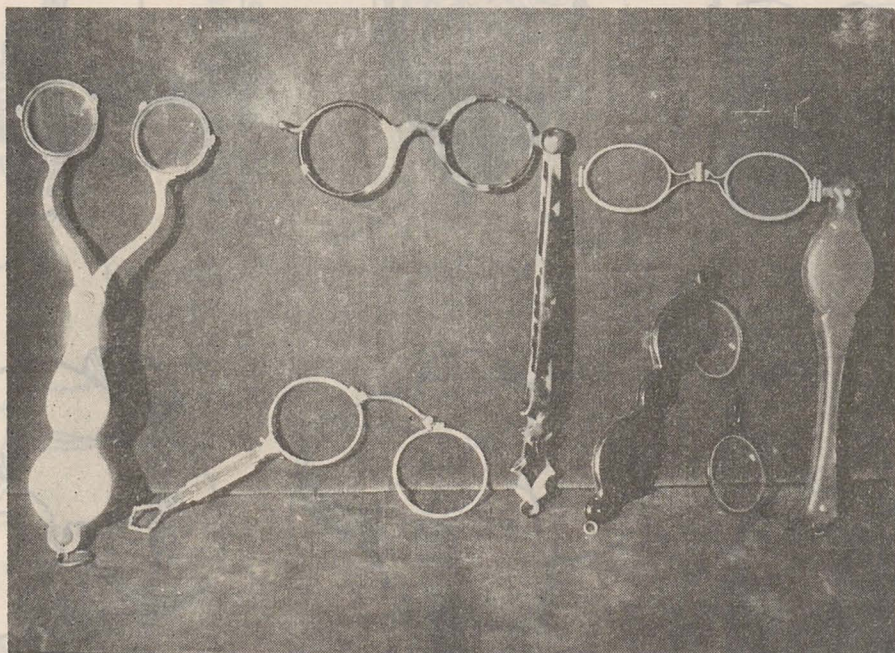


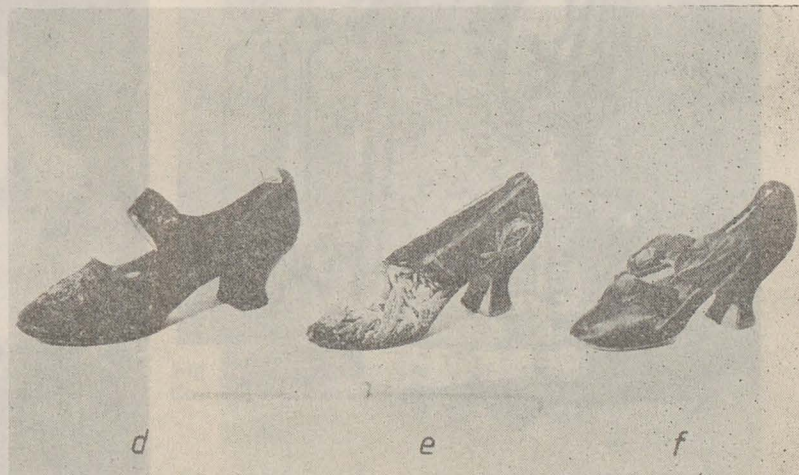
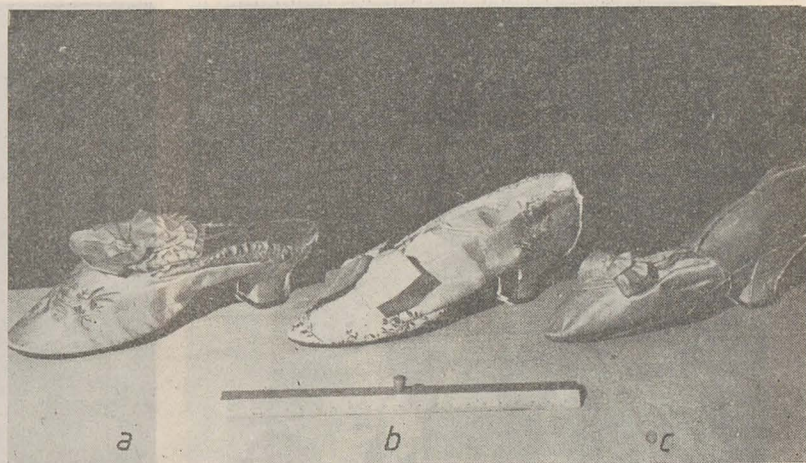
Fig. 19. — Faces-à-main, 1830—1916, MIMB.

pantalonii până la genunchi, închiși în părți cu nasturi, guleraș alb de dantelă și ghetuțe înalte; sau mici uniforme de inspirație militară, cea mai frecventă fiind de marină (iarăși trebuie să-l amintim pe bătrînul Caragiale și personajele sale: « pușorul », din *Vizită*, și « Dl. Goe »). După care urma, invariabil, uniforma de pension, gimnaziu sau școală militară, toate cu o tăietură reglementară și cu o notă cazonă, ce de multe ori aducea penitențe pentru cei cu spiritele liberate și care-și permiteau fantezii vestimentare.

Un aport important la pigmentarea vie a străzilor și interioarelor o aveau uniformele militare — de fapt singura îmbrăcăminte bărbătească mai generoasă cromatic și care se păstrează așa și atunci cînd eleganța engleză impune sobrietatea hainelor civile.

Armata pămînteană, dispărută în vremea fanarioților, e reînființată în ambele țări române, în 1830, prin Regulamentul Organic, sub formă de miliție. Sursa de inspirație pentru uniformă o constituie tipul rusesc (dealtfel, organizarea era după modelul armatei ruse, iar instructorii erau

Fig. 20.— Pantofi și botine de damă, 1850—1900, MIMB. a) papuc de casă; b, c, e, f) pantofi de bal, din mătase sau catifea, cu broderii; d, j) pantofi de plimbare; g, h, i, k) botine de piele sau mătase (h) au aparținut Anei Tell; k) au aparținut principesei Cleopatra Trubetzkoi; tocul este îmbrăcat în argint).



tot ruși³⁷), cu tunică lungă până la genunchi și «ceaco» de piele neagră, cu un fund de postav (culoarea caracteristică fiecărui principat) rășfrint pe stînga și ciucure; dominau fondurile sobre (civiti ori bleumarin) înviorate de paspoale distincte (galben pentru Țara Românească și roșu pentru Moldova), pentru trupă, și de fireturi, epoletă mari, rotunzi, și egrete eclatante, pentru ofițeri. Nu exista nici o diferență între arme, totul fiind redus la infanterie și cavalerie. Abia în 1843 apar lăncierii în Moldova și în 1845 în Țara Românească; apoi artileria și flotila³⁸.

³⁷ Nicolae Iorga, *Istoria armatei românești*, București, 1970, p. 398; Col. Dumitru Matei, *Instruirea cadrelor de comandă și a trupelor Moldovei și ale Țării Românești în anii 1830—1848*, în *File de istorie militară a poporului român*, Studii, vol. I, București, 1973, p. 30; Col. Constantin Căză-

nișteanu, *Cu privire la dezvoltarea armatei române moderne în perioada 1830—1859*, în *File de istorie militară a poporului român*, Studii, vol. IV, București, 1977, p. 76—77.

³⁸ Cristian M. Vlădescu, *Uniformele armatei române*, București, 1977, p. 8—38.



Fig. 21. — Costum popular de «salon» (Atelierul Franz Duschek, București, 1874). Colecție particulară.

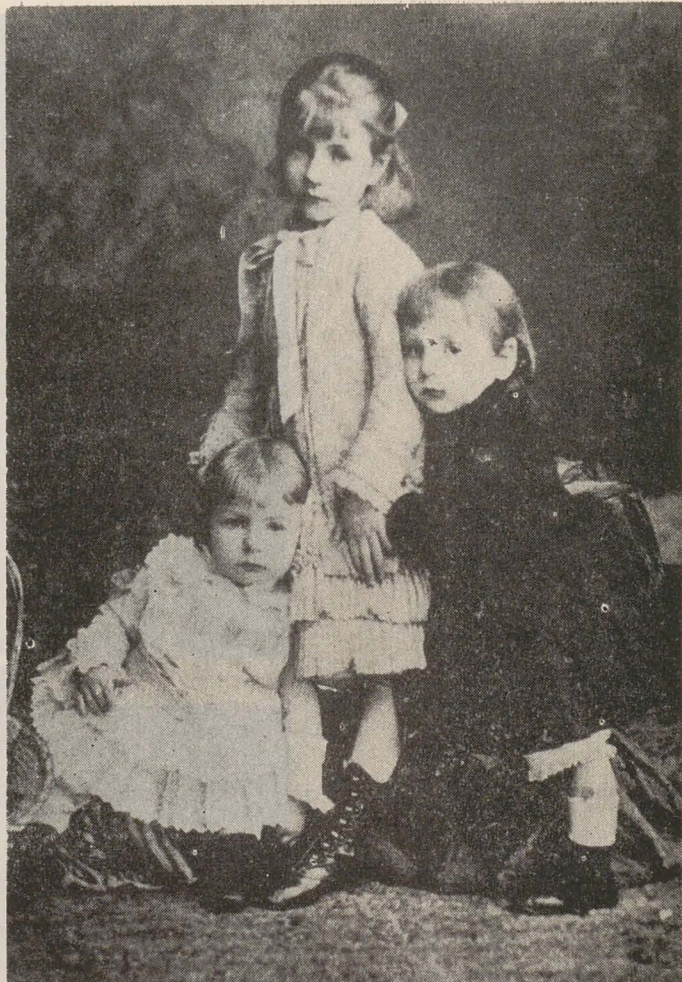


Fig. 22. — Alexandra Cantacuzino cu frații ei, Ștefan și Drăghici, MIMB. (Atelier fotografic necunoscut).

Unirea Principatelor Române și marile reforme inițiate de generalul Ion Em. Florescu pe care le cunoaște armata orientează uniforma spre o cromatică mai variată și spre mai mult fast, după modelul celei franceze (chiar noile metode de închegare a unei armate naționale sint dictate de o misiune franceză venită aici special pentru aceasta³⁹). Domnitorul Alexandru Ioan I Cuza desemnează o comisie la Focșani care să se ocupe de uniformizarea ținutei pentru armatele celor două țări proaspăt unite⁴⁰. Astfel, vom vedea lăncieri cu strălucitoare șepci cu imperială roșie și penaj alb, furajeră de fir și lănci cu fanion, dorobanți călări plini de brandenburguri și găitane⁴¹, vânători pedestri cu tunici cafenii, pălării negre cu penaj de cocoș și jambiere albe, amuzante vivandiere înveșmântate cu un melanj de fustă, șorț și uniformă militară caracteristică armei căreia îi erau afiliate, și pînă la ofițeri de stat major și generali cu pantaloni roșii și bicornuri cu penaj⁴².

În perioada premergătoare războiului de independență uniforma se stabilizează; în 1873 apare broșura de uniformitate care stabilea tipul tradițional de uniformă românească ce avea să se păstreze, cu mici modificări, pînă în preajma primului război mondial (mai precis pînă în 1912, cînd este introdusă uniforma simplă și neutră, pentru campanie) și apoi reluată în 1931. Păstrînd unele elemente vechi, de tip francez (precum forma chipiului), dar introducînd și unele de inspira-

³⁹ Nicolae Iorga, *op. cit.*, p. 401.

⁴⁰ Lt. col. Constantin Toderășcu, *Tabăra militară de la Florești din vara anului 1859 — începutul contopirii oștilor Principatelor Unite Române*, în *File de istorie militară a poporului român*, Studii, vol. I, București, 1973, p. 65.

⁴¹ Cristian M. Vlădescu, *Contribuții la cunoașterea uniformelor de cavalerie din perioada domniei lui Alexandru I. Cuza (1859—1866)*, în *Studii și materiale de muzeografie și istorie militară*, 1968, nr. 1.

⁴² Cristian M. Vlădescu, *Uniformele armatei române...*, p. 40—71.

ție prusacă (de pildă uniforma jandarmilor călări și pedestri ce aveau căști cu țui), uniforma câștigă mult în comoditate: se renunță la vivandiere și la mindrii dar greoi lăncieri, în favoarea unei cavalerii ușoare de tipul roșiorilor și călărașilor, a căror uniformă amintea de cea a husarilor europeni cît și de a foștilor dorobanți călări din vremea lui Cuza.

Data fiind importanța uniformelor nou instituite, care o lungă bucată de timp vor fulgura în saloanele orașelor de garnizoană, prin ele însele cît și de gloria căpătată în războiul de independență, vom descrie mai jos trăsăturile lor caracteristice.

Chipiul — cu fundul mai mic decît baza, cu partea din spate înclinată spre față și cozoroc pătrat, din lac — este pentru toate trupele de postav civit (cu excepția chipiului roșu *vermillon* și apoi alb al corpului de stat-major, *bleu-ciel* al statului major domnesc, și *garance* al școlii militare, al genului și medicilor) diferind doar banda și paspoalele caracteristice armei (infanterie — roșu; artilerie și geniu — negru; vînători pedestri — verde; dorobanți și școala militară — albastru deschis; medicii, farmaciștii, veterinarii — de catifea neagră, verde închis și, respectiv, albatru închis; statului major domnesc — roșu închis; roșiorii — galben *citron* și alb, după culoarea caracteristică regimentelor 1 și 2; călărații — roșu ecarlat). În față, chipiul are o torsadă sau gansă de

fir care prinde cu un nasture o cocardă tricoloră sub care se află inițiala domnească din metal galben. Chipiul e surmontat de un pampon cu două globuri în mică ținută și de penaj sau egretă în mare ținută. Vara, ofițerii au un chipiu în întregime din pînză albă (inclusiv cozorocul) fără vreun însemn. Boneta purtată în cazarmă e de postav civit, cu paspoal și ciucure de culoarea armei. Majoritatea armelor au tunica de postav civit, închisă cu șapte nasturi (cu excepția artileriei, a vînătorilor pedestri și a echipajelor trenului care o au castanie, a statului major domnesc — bleu și a roșiorilor care o au *garance*). Paspoalele, manșetele, gulerul și contra-epoletii (la trupă, bucăți dreptunghiulare de postav, prinse cu un capăt în cusătura umărului și cu celălalt într-un nasture lîngă guler) sînt de culoarea caracteristică armei. Pantalonii sînt de postav ser (gri), tăiați drepți și, la fel, paspolati (doar geniu și flotila au pantaloni de postav civit, dorobanții țăari albi iar roșiorii și călărașii pantaloni strîmți, albi, cu găitane). Toate trupele poartă și în mică și în mare ținută cizme (roșiorii și călărașii au botfori). Mantaua, de postav ser, cu paspoale, petlițe și contra-epoleti caracteristici și cu glugă este generală. Distincția gradelor ofițerești se face după numărul de trese (de la una la trei) și galoanele de la chipiu și manșete (aici dispuse în unghi) cît și după epoleti. Epoletii au ciucuri moi pentru ofițerii inferiori și tari pentru cei superiori. Gradele sînt specificate de stele, tot de la una la trei. Generalii vor avea atît pe epolet cît și la chipiu, sub inițiala domnească, un soare de metal alb cu o stea în mijloc. În mică ținută se poartă trefle de fir, unde diferența de treaptă ofițerească este supusă aceluiași principiu al creșterii numerice, de la unu la trei. Cînd se poartă pe manta — care nu mai are alt semn distinctiv — treflele primesc niște inele indicatoare de grad, din metal alb, corespunzînd numărului de stele de pe epoleti. Toate trupele călări (cu excepția jandarmilor) au și pentru mică și pentru mare ținută trefle. Inițial, epoletii se purtau pe o tunică specială, de mare ținută, dar prin Înaltul Decret nr. 1 421/24 Iulie 1876, se permite să fie aplicați și pe umerii tunicii de mică ținută, cu trese la manșetă. Dragorul sabiei este pentru toate armele și toate gradele ofițerești de fir de aur cu două trese (roșie și albastră) și ciucure tare. La fel centironul — de fir, închis cu două plăci galbene cu capete de lei — este general, cu excepția medicilor care au pe plăcile de închidere șarpele încolăcit și a veterinarilor care au capete de cai, iar flotila are centiron albastru cu dungi aurii pentru mare ținută



Fig. 23. — Arhitecul Ion I. Berindey, copil, cca 1901. Costum à la Little Lord Fauntleroy, colecție particulară (Atelier fotografic necunoscut).



Fig. 24. — Uniformă de locotenent-colonel de lăncieri, Reg. I, mare ținută. Tunica civit cu plastron, manșete și guler roșu; pantalonii, fondul tunicii, cu lampasuri roșii; centiron, furajeră terminată cu două plăci și leduncă de fir; șapcă cu penaj de erodiu. Era reglementat pînă și portul favoriților, care nu trebuiau să depășească gulerul (Col. adj. I. Manu, *Istoricul Reg. I-ii de roșiori 1880—1894*, București, 1899, p. 40); acesta e nereglementar! (Atelierul fotografie M. Bisenius, Iași, cca 1861), MIMB.

pot purta numai panglicile decorațiilor prinse pe broșetă și, pentru ca cele de război să fie evidente, pe ele se așează două spade încrucișate, de metal alb sau galben în funcție de culoare ce o aveau cele de la decorații.

Deoarece un studiu despre uniformele combatanților de la 1877—78 a fost deja publicat⁴⁵, și pentru a nu obosi pe cititor cu repetiția unor amănunte, să analizăm doar cîteva uniforme aparținînd necombatanților, trupelor afectate ordinii publice și administrației urbane. *Jandarmii pedestri* poartă cască din piele neagră de lac, cu țui și garnituri de metal galben și cocarde tricolore în ambele părți unde subărbia de solzi metalici se prinde de marginile căștii. Tunica generală, cu guler în întregime roșu și nasturi de metal alb, fără vreo marcă pe ei. În loc de contra-epoleți vor avea epoleți de lînă albă, aproximativ în formă de treflă. În mare ținută se poartă la umărul stîng eghileți de lînă albă. Ofițerii au în plus chipiul general și eghileți de argint, ce se poartă și în mică ținută⁴⁶. *Jandarmii călări* erau prevăzuți de broșura de uniformitate din 1873 cu o cască simi-

și negru pentru mică ținută, cu o singură placă de închidere ce are pe ea o ancoră încoronată; toate aceste centiroane aveau și port-sabie, spre deosebire de centiroanele obișnuite care nu au. Eșarfa cu ciucuri de fir e însemn de serviciu dar și atribut în mare ținută. Cavaleria purta în loc de centiron brîu de fir auriu⁴³. Contiguu uniformei și culorilor armelor este și harnașamentul trupelor călări și al ofițerilor. Felul purtării decorațiilor este și el stabilit regulamentar de Înaltul Decret nr. 978/28 Aprilie 1878⁴⁴ pentru o lungă perioadă. În mare ținută și ținută de serviciu decorațiile sînt obligatorii, în vreme ce în mică ținută sînt facultative. Este reglementată și ordinea de așezare a lor în funcție de importanță. Astfel, prima este medalia « Virtutea militară », urmată de « Steaua României », medalia « Bene-merenti », crucea « Trecerea Dunării », medalia de 18 și 25 ani de serviciu, apoi decorațiile și medaliile străine — avînd prioritate cele de război față de cele din timp de pace; ordinele străine speciale se așează imediat după « Steaua României ». Medaliile și decorațiile cu grad de cavaler și ofițer (clasa a V-a și a IV-a) se poartă orizontal, în aceeași linie, pe partea stîngă a pieptului, în dreptul primului nasture sau sub primul brandenburg, cu panglicile (dacă sînt mai multe) prinse pe o placă (*broșetă*). Crucea de comandor (clasa a III-a) se va prinde cu panglica pe sub guler, acoperind primul nasture. Cînd un ofițer are mai multe cruci de comandor, acestea vor fi prinse la nasturii tunicii, fără a se mai vedea panglica. Plăcile de mari ofițeri și mari cruci (clasa a II-a și I-a), se vor purta după cum prescrie regulamentul lor, în partea dreaptă sau stîngă. Cordoanele lor (lente) se vor purta pe sub epolet. În mică ținută se pot purta numai decorațiile și medaliile mai importante, fără a fi prinse pe broșetă. În ținuta de zi sau de serviciu, la manevre și în campanie, se

⁴³ Adrian-Silvan Ionescu, *Uniformele armatei române în timpul războiului de independență a patriei*, în *Muzeul național*, IV, București, 1978.

⁴⁴ *Monitorul oastei*, nr. 12/30 iunie 1878.

⁴⁵ Adrian-Silvan Ionescu, *op. cit.*; și ilustrațiile coperților în *Magazin Istoric*, 1977, nr. 4 (121).

⁴⁶ Înalt Decret nr. 1 334/17 iulie 1876, în *Monitorul oastei*, nr. 21/21 iulie 1876.

lără celei a jandarmilor pedestri dar cu penaj alb de păr de cal; aceasta este însă înlocuită cu o cască în întregime din oțel strălucitor⁴⁷. Tunica generală dar cu poalele căptușite cu postav roșu ecarlat ce, la călărie, se prindeau de colțuri în copci. Epoleții sînt ca și la ceilalți jandarmi dar galbeni. În mare ținută se poartă eghileți de lină galbenă, pantaloni albi, strîmți, fără paspoale sau găitane, viriți în botfori înalți peste genunchi, și mănuși albe cu mănușare. La uniforma specifică infanteriei de linie, *pompierii* au guler în întregime roșu și manșete civite, doar paspolate cu roșu; caracteristică este casca de metal galben, cu inițiala domnească în față și două topoare încrucișate peste o jumătate de soare; în mare ținută este prevăzută cu un penaj roșu în partea stîngă. Uniforma *milițienilor* de cavalerie e la fel cu cea a călărașilor dar avea brandenburguri negre. Școala fiilor de militari dispunea de două ținute pentru elevii ei: cea de școală era compusă din boneta de model general dar de postav *garance* și clapele laterale albastru deschis, paspolată cu galben și în față atîrnînd un ciucure tot galben; vestă pînă în talie de postav civit, cu petlițe albastre, paspoale *garance* și trefle de lină galben-citron; pantaloni albi, nepaspolați. În ținuta de oraș și ceremonie aveau chipiu cu egretă de păr de cal, galben *citron*, tunica generală cu o granadă flăcărîndă cusută pe guler cu mătase galbenă și pantaloni ca fondul tunicii. Elevii Școlii militare de infanterie și cavalerie aveau aceeași uniformă, doar că treflele erau galben cadmiu.

În 1895 survin cîteva modificări de ordin general la bazele puse de regulamentul din 1873. Astfel, chipiul ca și căciula cavaleriei nu mai au spatele înclinat ci sînt cilindrice. Boneta trupei își modifică forma, devenind capelă cu cozoroc și clape ce se prind în față cu un nasture; este, pentru toate armele, din postav civit, paspolată cu roșu. Pantalonii și mantaua sînt negre. Mantaua ofițerească are, din 1905, guler de catifea cu petlițe distincte. Pentru ofițeri se introduce o tunică de vară, din pînză gri deschis spre alb, la două rînduri de șase nasturi, nepaspolată, cu guler înalt de culoarea armei și fără vreun însemn în afara treflelor de pe umeri, cu inele metalice, indicatoare de grad. De asemenea, la tunica obișnuită a ofițerilor superiori și a generalilor, se adaugă pe guler un galon de fir identic celui de la gradele manșetei. Înfîințîndu-se între timp și alte regimente de roșiori se diversifică și culorile caracteristice: Reg. 1 — galben *citron*; Reg. 2 — alb (acestea două se păstrează ca la 1873); Reg. 3 — verde; Reg. 4 — albastru deschis; Reg. 5 — galben; Reg. — 6 — albastru închis. Din 1907 se generalizează dolmanul negru atît pentru roșiori cît și pentru călărași⁴⁸.

Civili au ținut totdeauna după statutul pe care-l dădea uniforma militară, astfel că, pe lîngă considerentele patriotice și politice, « gvardia civică » avea să se bucure de mare căutare. Bravii cetățeni ai Bucureștiului și ai altor orașe unde aceasta ființa îmbracă uniforma gvardiei din



Fig. 25. — Maiorul Constantin Brătianu. Ofițer din statul-major. Pe guler erau brodate fulgere și purta eghileți. Decorații: la gît, ordinul rusesc Sf. Stanislas, în grad de comandor; pe broșetă, Virtutea Militară, Steaua României, Bene Merenti, Crucea Trecerea Dunării, Apărătorii Independenței, Medalia comemorativă rusă a Războiului din 1877—78, semnul onorific pentru 18 ani de serviciu militar. (Atelier fotografic necunoscut, cea 1878), MIMB.

⁴⁷ Înalt Decret nr. 1 954/20 noiembrie 1874, în *Monitorul oastei*, nr. 29/30 noiembrie 1874.

⁴⁸ Cristian M. Vlădescu, *op. cit.*, p. 99—110.



Fig. 26. — Jandarm pedestru, mare ținută, model 1873, desen al autorului.



Fig. 27. — Jandarm călare, mare ținută, model 1874, desen al autorului.

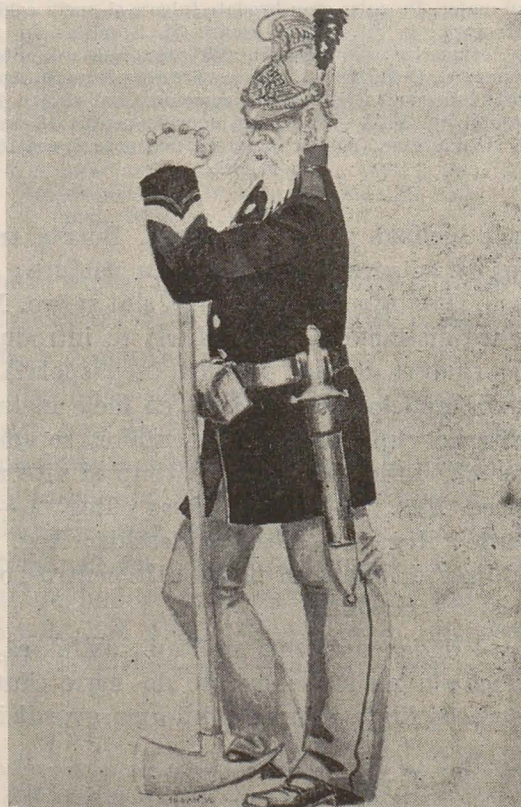


Fig. 28. — Sergent de pompieri, mare ținută, model 1873, desen al autorului.



Fig. 29. — Uniforma școlii militare, ținuta de școală și ținuta de oraș, model 1873, desen al autorului.

1866 pînă în 1872 (după acest an se trece la uniforma miliției deja existente, organizarea militarizîndu-se cu totul⁴⁹). Printre cei care o purtau s-au aflat și oameni de cultură, intelectuali de rasă, animați de aceleași trăiri patriotice ca și concetățenii lor burghezi, precum : Alexandru Odobescu, V. A. Urechîă, Mihail Pascaly, Theodor Aman, Carol Popp de Szathmáry etc. Uniforma avea o tunică civită, lungă pînă deasupra genunchiului, paspolată cu galben și închisă cu un rînd de șapte nasturi de alamă ; pantaloni ser cu același paspoal ; pălărie neagră, cu borul ridicat în dreapta, prins cu o cocardă tricoloră și penaj de cocoș roșu ; la gît se purta o cravată triunghiulară de lînă roșie. Gradele erau, la subofițeri, din lînă roșie, plasate în unghi deasupra manșetei iar la ofițeri, din trese de aur, împletite pe mîneacă în ghirlandă (sau «nod unguresc ») și prinse orizontal pe panglica de lac a pălăriei, ce avea în față numărul legiunii a căreia aparținea, între două ramuri de laur ; centironul era din piele neagră, cu portbaionetă, pentru trupă, și de fir, cu port-sabie, pentru ofițeri — pe cataramă era reprezentată « statua libertății » cu o coroană de laur în mînă, iar jos, pe o banderolă, deviza « Onoare, Patrie, Libertate, 11 Februarie 1866 »⁵⁰.

Și diplomații și consilierii de stat au beneficiat de o uniformă proprie, semimilitară, instituită în vremea lui Cuza și avînd ca model pe cele cu aceeași finalitate ale Imperiului. Se purta frac de postav negru sau civit, cu guler înalt cu broderii de fir, la fel ca la manșete, pe piept și buzunarele de la spate. Nasturii aurii aveau pe ei stema țării. Pantalonii erau ori de culoarea fondului fracului, ori albi, cu un galon de fir pe margine ; vesta și legătura de gît sînt albe. La briu se purta spadă iar pe cap born cu galon de mătase neagră și pene albe de struț pe margine, iar gansa de fir ținea o cocardă tricoloră. Diferențele de grade (consul, ambasador, secretar de ambasadă) surveneau la abundența broderiilor.

Ca uniformă civilă trebuie socotită și cea a magistraților, decretată în 1864⁵¹. Era formată din robă neagră, cu mîneci largi căptușite cu mătase, « cardinal » negru pe urmărul sting și cîngătoare de moar negru (pentru tribunal, căci la Curtea de Apel aceasta era bleu iar la Curtea de Casație roșie) ; la gît « barbetă » (jabou) albă și pe cap tocă de catifea neagră cu trese sau galoane distinctive în jurul turbanului — pentru judecător o tresă de fir auriu, pentru procuror una de fir argintiu ; președintele tribunalului are în plus un galon iar președinții Curților galonul încadrat de două trese. Avocații aveau aceeași robă dar fără cardinal iar toca era pătrată și fără trese sau galoane. Cînd un proces se judeca în secții unite (civă, comercială, penală) fastul era mai mare, purtîndu-se robe roșii, cu cardinal bordat cu blană de hermină, și toci tot roșii.

Deși înscrisă mai tîrziu în contextul Europei, moda românească nu rămîne mai prejos, creîndu-și o individualitate proprie prin felul de acordare a diverselor piese vestimentare cît și prin originalitatea modistelor și croitorilor autohtoni ce știau, pornind de la modelele lansate de marile centre de modă occidentale, să imagineze altele noi și să le îmbogățească după propria fantezie, înca-



Fig. 30. — Uniformă de căpitan din gvardia civică, model 1866 (Atelierul C. Popp de Szathmáry, Rucurești, cca 1866), MIMB.

⁴⁹ Maria Totu, *Garda civică din România, 1848—1884*, București, 1976, p. 209.

⁵⁰ *Jurnal de descriere a uniformei gardei orășenesci din toată România*, în *Monitorul, Jurnal oficial al Principatelor Unite Române*, nr. 77, sîmbătă 9/21 aprilie 1866.

⁵¹ Decret pentru uniforma magistraților și avocaților din 24 decem. 1864, în *Codicele Român Alessandro Ioan <Cuza> sau Colecțiune de Legile Principatelor Unite Române <...> cu annotațiuni <...> de Vasile Boerescu, Tipografia Cesar Bolliac, București, 1865.*

drind și îmbrăcămintea — acest, aparent, insignifiant atribut al banalului cotidian, dar *atât de important*, după cum s-au străduit să demonstreze aceste rinduri — în complexa renaștere (economică, politică și mai ales cultural-artistică) pe care a cunoscut-o România în secolul al XIX-lea.

THE 19th CENTURY ROMANIAN FASHION

SUMMARY

This paper deals with fashion as one of the forms of material culture which has very often been ignored from the study of history. It is obvious that fashion has always been in concordance with the art of the time, with its styles and “-isms”. Fashion also reflects the economic, socio-political and, moreover, cultural traits of the epoch.

Since at the beginning of the 19th century the Oriental influence was very strong in Walachia and Moldavia, the penetration of the European fashion was hindered by old and outdated customs and prejudices. In the first two decades of the century, Romanian boyars would wear a mixture of Eastern and Western clothes. It is not until the 1830s that Western fashion came in and it lasted until 1916, when this country entered the First World War, an event that opened up a new era in the world and in every sector of life.

At first, men's clothes were light coloured — usually pink, light green, light blue, brown and grey tails and frock-coats — but, by the middle of the century shades grew darker. About the 1860s, black tails remained only a formal attire, worn with a stiff bosom and wing collar dress shirt, and a white evening bow tied stock. For informal wear there were frock-coats, cutaways and lounges. The trousers, without creases, had straps under the boots. High and low fold collars, poke collars or turned down collars were in use throughout the century. There were also a wide range of ties, of various colours and materials, such as: silk scarfs, muslin stocks, satin mufflers, ascots, and even “four-in-hands”. They were adorned with jewell scarfpins. The waistcoats, single or double breasted, were also coloured. The common headdress was the top hat of various forms and heights, as the fashion was; the gibus (or opera hat) was introduced around 1870 as better suited to performances and balls. Also in wear was the derby and the straw boater hat; the dandies and artists preferred the fedora, or Buffalo Bill-type-wide-brimmed felt hats. For bad weather there were the romantic fashion mantles, macferlane coats and, in winter, the fur coats. Boots, then gaiter shoes, buttoned at the sides, and finally balmorals, were the footwear of the epoch.

It is impossible to analyze women's outfit without casting a glance at the underpinnings: the drawers, the undervest, the corset and the petticoat outline the silhouette of the period. The crinoline and the bustle — both rich in flouanees, gathers and ribbons — are the main types of gowns between the 1850s and the 1880s; at the turn of the century, the sleeves borrow the globular shapes of skirts (leg-of-mutton sleeves, bishop sleeves, etc.), all of them connected with the wasp waist of the tailored suit. It is interesting to observe that also the hairdressing concords with the gown (e.g. the waterfall coiffure of the 1860s resembling the crinoline). Mantles, capes and shawls, as well as umbrellas and parasols with ivory or ebony handle, adorned with bugles and ribbons, the gloves, the hats with plenty of feathers and laces, and the lorgnettes, were in common wear throughout the period. A whole range of colours were in use for outdoor garments, while white and black featured the evening dress. It was fashionable to have the lining of the coach the same colour as the gown.

Like their mothers, little children wore gowns until the age of three or four. Then, both boys and girls had costumes resembling those of their parents: little swallow-tailed coats or little bustles. In the 1880s the boys would wear costumes better suited to their age, e.g. sailors' uniforms or the beautiful Little Lord Fauntleroy's garb.

Military uniforms are also relevant for the study of the 19th century Romanian costume. In 1831, the formation of a new National Army led to the design of a new uniform influenced by that of the Russian protectors of the Romanian Principalities. The dark colours were prevailing and there were few differences between the only two divisions of the army — the infantry and the cavalry — both wearing the shako and the frock-coat. The Union of the Principalities in 1859 and Prince Alexandru Ioan Cuza's reform of the army resulted in new regulations and colourful uniforms of French inspiration. The arms were also diversified: the artillery, the navy and a corps of engineers being added. Under Prince Carol's rule a new uniform was devised in 1873 being in wear for the longest period of time. It had few French and Prussian elements being inspired mainly from traditional Romanian motifs (like the uniform of the “dorobanți” — a kind of militia — which resembled the peasants' costume). The headdress was a képi of general European form. The tunic was dark-blue — with certain variants: light blue for officers on the Prince's staff, brown for artil-

lerymen, a red shell jacket for the cavalry — with facings of different colours according to the arms (red for the infantry, blue for the “dorobanți”, black for the artillery and corps of engineers, white and yellow for the cavalry, etc.). The officers’ rank was easy to read on the angular golden galloons on the sleeves of the undress, and the stars on the epaulets of the full dress.

There were also civilians enrolled in the National Guard, who wore a dark blue frock-coat, a red tie and a black hat adorned with red rooster feathers.

Another civil uniform was that of the attorneys, prosecutors and judges, worn only during sessions in court : a black robe with white frill and a sash around the waist ; their headdress was a black velvet toque. The colour of the sash and the golden or silver galloons on the toque designated the rank.

Although they entered later in the main stream of the 19th century European fashion, the crafty Romanian tailors and milliners — whose flamboyant advertisements were often seen in the time’s newspapers — endeavoured to compete with foreigners in creating new patterns, full of artistry and good taste.

O PEȘTERĂ CU PICTURĂ RUPESTRĂ PALEOLITICĂ DESCOPERITĂ PE VALEA SOMEȘULUI

de MARIN CÂRCIUMARU

Descoperită în anul 1978¹ și intrată în circuitul științific în anul următor², Peștera Cuciulat avea să devină curind foarte cunoscută în întreaga țară iar, în ultima vreme, peste hotare, datorită picturilor existente pe pereții uneia din galeriile sale, picturi considerate cele mai vechi manifestări artistice de acest gen din România, cunoscute pînă în prezent.

Peștera Cuciulat este situată pe Valea Someșului, în județul Sălaj, pe teritoriul satului Cuciulat, comuna Letca. Din punct de vedere fizico-geografic ne găsim în cadrul Podișului Someșan, cum îl denumește Al. Savu³, sau al Platformei Someșene, astfel numită de V. Mihăilescu⁴. Valea Someșului are în această regiune aspectul unei largi porți de legătură între Bazinul Transilvaniei și Cîmpia Panonică, pe acest traseu pendulind probabil încă din paleolitic diferite comunități umane.

Peștera Cuciulat a fost săpată în calcarele eocene care alcătuiesc terasa de 75 m altitudine ce flanchează Valea Someșului în această zonă. Peștera este dispusă în trei etaje : fosil, subfossil și activ — toate însumind pînă în prezent⁵ peste 1600 m de galerie subterană.

Picturile din Peștera Cuciulat se concentrează într-o sală de 370/250 cm din etajul fosil, adică etajul superior care este uscat și nu este afectat de inundații.

Trebuie să menționăm că peștera a fost distrusă în prima parte a ei, pe circa a cel puțin 200—300 m, datorită exploatării calcarului într-o carieră care s-a dezvoltat și a înaintat chiar pe frontul galeriei. În aceste condiții, sala cu picturi se găsește la aproximativ 70 m de actuala intrare.

De-a lungul galeriei fosile delimitarea sălii cu picturi se face mai mult prin coborîrea ușoară a plafonului, ceea ce imprimă spațiului respectiv o oarecare autonomie. Totodată, această cornișă a plafonului te obligă, în momentul în care dorești să pătrunzi în săliță, să inclini corpul în față. Odată depășit însă acest obstacol, instinctiv ridici capul. Surpriza este extrem de mare pentru că în acel moment apare figura unui cal pictat pe o suprafață astfel aleasă pentru ca privirea să cadă aproape perpendicular și în acest fel imaginea să poată fi observată în toată plenitudinea ei (fig. 1). Culoarea sa este monocromă, roșie cărămizie, fără nici un contur incizat sau reliefat cu o tentă de culoare mai accentuată. Dimensiunile calului sînt modeste — 24,5 cm lungime și 12,5 cm înălțime. De la început frapază mișcarea în care este redat calul, sugerînd parcă oprirea bruscă din alergare. Gîtul este puternic arcuit, iar picioarele, mai ales cele posterioare, lasă impresia că abia s-au oprit din această alergare.

¹ Peștera și, odată cu ea, silueta unui cal desenat pe unul din pereții unei galerii au fost descoperite de o echipă de speologi amatori ai Clubului « Emil Racoviță » din București.

² M. Cărciumaru și M. Bitiri, *Picturi rupestre la Cuciulat pe Someș. Manifestări artistice preistorice?*, în *Studii și cercetări de istorie veche și arheologie*, 30, 1979, 2.

³ Al. Savu, *Podișul Someșan*, Teză de doctorat, Cluj, 1963.

⁴ V. Mihăilescu, *Platforma Someșană*, în *Buletinul Societății Române de Geografie*, LIII, 1934.

⁵ Etajul activ nu a fost cartat în întregime.

Așa cum remarcă A. Leroi-Gourhan ⁶, într-un studiu statistic efectuat pe 66 de peșteri din Europa vestică, din cele 2188 figuri de animale reprezentate, cailor le revin 610 exemplare, situându-se pe primul loc în privința frecvenței în arta parientală paleolitică.

În acest sens, nu credem că este fără sens observația că în Peștera Cuciulat, lipsind posibilitatea precizării unor procente, neajunsul acesta poate fi suplinat de existența și plasarea calului într-o poziție care, odată pătruns în sala cu picturi, să-ți permită în primul rînd observarea sa. Altfel spus, considerăm că silueta calului în Peștera Cuciulat beneficiază de o poziție privilegiată, ceea ce suplinește procentele ridicate ale reprezentării calului din pictura rupestră paleolitică vest-europeană.

Partea centrală a încăperii cu picturi din Peștera Cuciulat concentrează alte figuri care, chiar dacă nu au contururile la fel de bine precizate ca ale calului, sînt deosebit de interesante prin conținutul lor. Dintre ele se detașează imaginea unei feline (fig. 2) cu dimensiuni considerabile. Lungimea sa este de 80 cm, iar înălțimea depășește 45 cm. Partea posterioară a corpului este bine conservată, distingîndu-se chiar forma arcuită a picioarelor posterioare asemenea unui animal care execută un salt. Conturul corpului, fără a fi la fel de bine păstrat, permite să se întrevadă totuși botul scurt, specific felinei și ceafa animalului. Urechile sînt mult mai vizibile întrucît sînt redată nu numai prin culoare (aceeași ca a calului), dar și cu cîte două incizii în calcar, incizii executate probabil în scopul de a da urechilor cît mai multă profunzime. Picioarele anterioare au suferit cel mai puternic de pe urma proceselor de spălare și degradare. Cu toate acestea, cu oarecare imaginație, se întrevede poziția întinsă a lor, precum și faptul că sînt îndepărtate unul față de altul. Din acest punct de vedere ele par în concordanță directă cu jumătatea posterioară, sugerînd un animal în atac sau fugă, poate chiar în momentul cînd picioarele anterioare au atins prada (redată printr-o pată de culoare, din păcate destul de ștersă).

Ceea ce trebuie subliniat este faptul că și în cazul felinei și în cel al calului din Peștera Cuciulat este evidentă maniera realistă în care este efectuat desenul, mișcarea sau o anume poziție specifică sau obișnuită animalului, toate trăsături ce caracterizează arta rupestră paleolitică. Altfel spus, așa cum afirma A. Laming-Emperaire ⁷, animalul în pictura paleolitică este poate redat uneori stîngaci dar întotdeauna într-o poziție familiară lui.

În sala cu pictură rupestră din Peștera Cuciulat mai apar și alte forme, printre nenumăratele pete de culoare mai mult sau mai puțin clare, dar căroră mai greu le putem găsi o anume semnificație. Între ele, mai puțin discutabile par a fi silueta unei figuri umane, puternic stilizată, precum și forma bizară prin apariția sa, a unei păsări.

Există multe asemănări de stil între figura umană din Peștera Cuciulat și cele șase siluete umane gravate pe o plachetă descoperită într-un strat paleolitic din peștera La Vache din nordul Pirineilor ⁸.

Este frapantă opoziția dintre tratarea realistă a figurii animalelor și stilizarea în care a fost realizată silueta umană, dar, după cum remarca L.R. Nougier ⁹, acest aspect este un mister al artei paleolitice, în cadrul căreia omul rămîne o victimă a unei « interdicții » morale, el nefiind în mod sistematic reprezentat așa cum este în realitate.

Totalitatea figurilor de animale, silueta umană, cea de pasăre și chiar petele de culoare din Peștera Cuciulat, toate concentrate în micuțul spațiu al unei sălițe (cu toate că peștera depășește 1,5 km de galerie), sugerează în linii generale sensul sanctuarului paleolitic, loc de rugăciune și magie pentru vîntătorul acelor vremuri.

Din punct de vedere stilistic, considerăm că prin modul de redare mai cu seamă a conturului subiectelor tratate, vopseaua folosită, felul în care a fost fixată aceasta și chiar culoarea ei, pictura rupestră din Peștera Cuciulat se aseamănă foarte mult cu pictura paleolitică identificată în peștera Kapova din Munții Ural ¹⁰. Între aceste două peșteri există, din acest punct de vedere, multe asemănări de stil, mergîndu-se uneori pînă la similitudini, afinitățile putînd fi sesizate de la prima

⁶ A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, 1965.

⁷ A. Laming-Emperaire, *La Signification de l'art rupestre paléolithique*, Paris, 1962.

⁸ A. Marschack, *Exploring the Mind of Ice Age Man*, in

National Geographic, vol. 147, 1975, 1.

⁹ L. R. Nougier, *L'Art préhistorique*, Paris, 1966.

¹⁰ O. N. Bader, *Le Dessin paléolithique de la caverne Kapovaia (Oural)*, in *Sovetskaia Arheologia*, 1963, 1.



Fig. 1. — Imaginea calului din Peștera Cuciulat.



Fig. 2. — Imaginea felinei din Peștera Cuciulat.

vedere și oricum mult mai ușor decît atunci cînd se încearcă anumite comparații cu pictura rupestră paleolitică vest-europeană.

O analiză chimică totală a relevat conținutul bogat în Fe_2O_3 al vopselei de pe pereții peșterii Cuciulat, cît și a argilei întîlnite pe unele porțiuni ale galeriei fosile, argilă care a folosit în mod cert pentru prepararea vopselei cu care s-a pictat.

Vopseaua este bine fixată de pereții peșterii, de cele mai multe ori fiind acoperită cu o crustă subțire de calcit curat, ceea ce îi conferă și mai multă stabilitate.

În legătură cu cronologia picturilor rupestre din Peștera Cuciulat trebuie să menționăm că cele două așezări paleolitice care încadrează peștera (Busag și Ileanda-Perii Vadului), fiind cantonate pe aceeași parte a Someșului, aparțin unui paleolitic superior, fiind contemporane sfîrșitului pleistocenului și deci avînd mai mult de 10 000 de ani vechime.

Importanța picturilor rupestre din Peștera Cuciulat rezidă din faptul că sînt primele manifestări de cultură materială paleolitică de acest fel din sud-estul Europei și prin urmare aduc o contribuție inestimabilă la îmbogățirea tezaurului de cultură materială și spirituală a continentului nostru. Totodată Peștera Cuciulat reprezintă un pilon de susținere deosebit de necesar pentru larga punte de legătură dintre centrul picturii rupestre paleolitice, care rămîne regiunea franco-cantabrică, și încă izolata descoperire din peștera Kapova din Munții Ural.

UNE GROTTE À PEINTURE RUPESTRE PALÉOLITIQUE DÉCOUVERTE DANS LA VALLÉE DU SOMEȘ

RÉSUMÉ

L'année 1979 devait être marquée par l'entrée dans le circuit scientifique de l'une des plus intéressantes et spectaculaires trouvailles archéologiques faites dernièrement en Roumanie : la mise au jour de quelques peintures du premier âge de la pierre. Il s'agit des peintures de la grotte de Cuciulat, dans la vallée du Someș (village de Cuciulat, commune de Letca, département de Sălaj, dans le nord-ouest de la Transylvanie).

Ses peintures sont toutes concentrées dans une salle de 3,70/2,50 m de l'étage fossile (la grotte totalise plus de 1,5 km de galerie, disposée sur trois étages : fossile, subfossile et actif).

Le léger abaissement du plafond ébauche une ligne de démarcation entre la galerie fossile et cette salle, lui conférant ainsi une sorte d'autonomie. De par l'existence de cette corniche du plafond, il faut se pencher en avant pour y pénétrer. Une fois passé le seuil, une surprise attend le visiteur éventuel : l'image d'un cheval arrêté en pleine course, peinte sur la paroi opposée, juste devant ses yeux, suivant une ligne à peu près perpendiculaire (fig. 1). C'est une image monochrome, d'un rouge brique, aux dimensions modestes (24,5 cm de long sur 12,5 cm de haut).

La partie centrale de la pièce à peintures de Cuciulat réunit d'autres images encore. Même si les contours de celles-ci ne sont pas aussi nets que dans le cas du cheval, leur contenu se révèle particulièrement intéressant. Il y a, par exemple, cette image de dimensions considérables (80 cm de long sur une hauteur dépassant 45 cm) d'un grand félin (fig. 2). Le dessin de sa moitié postérieure est suffisamment conservé pour laisser voir les pattes de derrière bandées, comme prêtes à bondir. Sans présenter la même netteté, la silhouette de la bête reste néanmoins visible, avec le mufle aplati et la forte nuque qui caractérisent cette race. Plus nettement tracées sont ses oreilles, parce que le dessin, à part la couleur (de la même teinte que celle du cheval), en est souligné de deux traits incisés dans la paroi calcaire, ce qui leur confère un aspect tridimensionnel. Les pattes de devant ont eu beaucoup à souffrir par l'érosion, mais, l'imagination aidant, on peut encore saisir leur disposition ; étendues et écartées elles sont en parfaite concordance avec l'autre moitié du corps et suggèrent l'attaque ou la course ; la première hypothèse semble la plus vraisemblable à en juger d'après la tache de couleur (malheureusement assez effacée !) située juste sous les pattes antérieures, comme si le félin avait touché sa proie.

CONTRIBUȚII LA STUDIUL ORNAMENTICII TRADIȚIONALE VRÎNCENE. TIPARELE DE CAȘ

de ION CHERCIU

Arta lemnului din țara noastră a stat în centrul atenției cercetătorilor civilizației românești tradiționale încă de la începutul înființării primelor « colecții naționale » de artă populară devenind, datorită importanței sale, un capitol distinct în studiile apărute la vremea respectivă.

Serise de istorici și critici de artă și dovedind cu fiecare pas un vizibil efort spre investigarea cu mijloace științifice a fenomenului artistic popular, aceste lucrări cuprind opinii și judecăți de valoare ce constituie un bun cîștigat în studierea creației plastice țărănești din România și argumente de prim ordin în sprijinul teoriei continuității și genului artistic al poporului român¹.

Ca orice început, ele au lăsat deschisă calea spre continuarea și aprofundarea cercetărilor fie în direcția elaborării unor lucrări cu caracter sintetic asupra artei populare, fie în aprofundarea cunoașterii unor aspecte care dau timbrul specific fiecărei zone etnografice reprezentative.

Pornind de la acest ultim deziderat, am considerat necesară completarea imaginii uneia dintre cele mai interesante ipostaze ale artei lemnului din țara noastră — cea a tiparelor din lemn pentru presarea cașului — cu atât mai mult cu cît, datorită insuficienței cunoașterii a tuturor regiunilor țării, a fost neglijată în primele lucrări consacrate acesteia.

Răspindite pe o arie restrînsă — cea a « cotului » carpatic, cu centrul de iradiere în Țara Vrancei, această categorie de obiecte constituie, după părerea noastră, o contribuție plină de originalitate nu numai în spațiul românesc, ci în cel general european² pe care o aduce acest ținut cu o tradiție socio-culturală atât de bine conturată și atât de importantă pentru studierea civilizației satului românesc³.

Informații referitoare la aspectele « tehnice » ale acestui meșteșug, ca și observații asupra repertoriului lor ornamental încep să apară treptat în lucrări care abordează o problemă circumscrisă păstoritului, artei lemnului, ornamenticii sau în cele care au în vedere arta populară românească în general⁴.

Pornind de la formă — luată drept criteriu tipologic de bază — specialiștii au stabilit că în Vrancea există două categorii de tipare pentru presarea cașului :

1. Tiparele rotunde, considerate a fi specifice numai Vrancei.

¹ G. Oprescu, *Arta țărănească la români*, București, 1922 ; idem, *L'Art du paysan roumain*, București, 1937 ; N. Iorga, *L'Art populaire en Roumanie*, Paris, 1923 ; Al. Tzigara Samurcaș, *Izvoade de creștături ale țaranului român*, București, 1928 ; idem, *L'Art paysan en Roumanie*, București, 1931.

² *Congrès international des arts populaires* (Prague), Paris, 1928 ; *Congrès international des arts populaires* (Anvers-Liège—Bruxelles), Bruxelles, 1930.

³ H. H. Stahl, *Néréj, un village d'une région archaïque*,

București, 1939 ; idem, *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, vol. I—III, București, 1958—1969 ; idem, *Civilizația vechilor sate românești*, București, 1968.

⁴ I. Diaconu, *Păstoritul în Vrancea*, București, 1930 ; *Arta populară românească*, București, 1969 ; P. Petrescu, *Imaginea omului în arta populară românească*, București, 1969 ; idem, *Motive decorative celebre*, București, 1971 ; idem, *Creația plastică țărănească*, București, 1976 ; N. Dunăre, *Ornamentică tradițională comparată*, București, 1979.

2. Păpușarele — numite în zonă « păpuși » — întâlnite și în câteva regiuni vecine cu Vrancea sau cu un caracter păstoresc predominant asemănător ei ⁵.

1. TIPARELE ROTUNDE

Forma obiectelor — privită și ca modalitate de exprimare estetică la granița dintre frumos și util dar considerată în primul rînd suport — și elementele decorative care vin să le sporească valoarea artistică, constituie cei doi termeni ai unei relații cu caracter de lege în cadrul artei populare

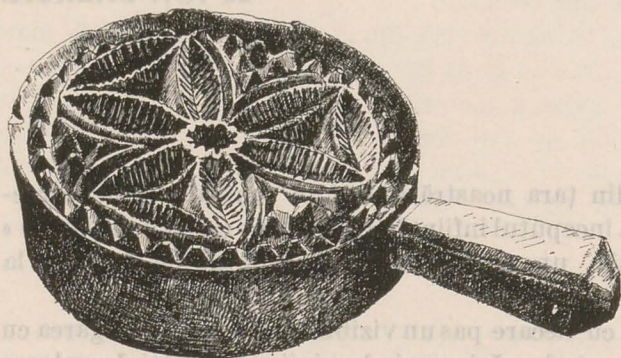


Fig. 1. — Tipar rotund din Vidra.

de autentică tradiție. Tiparele rotunde din Vrancea o confirmă încă o dată, întrucît în proporție de 99 % motivul decorativ prezent este rozeta solară, tratată în variantele cele mai diverse. Frecvența maximă a acesteia pe suprafața tiparelor ne îndreptățește să credem că de fapt cașul rotund, prezent și astăzi în riturile cu caracter funerar din Vrancea, a fost cu siguranță nelipsit în recuzita acestor obiceiuri foarte conservatoare și implicit foarte vechi în istoria poporului nostru. Prezența simbolurilor solare într-o proporție foarte mare în spațiul românesc — privite ca o categorie aparte de obiecte tiparele de caș ocupă din acest unghi un loc privilegiat — precum și în cel general european dovedește existența unei atitudini umane comune unor spații geografice întinse, în care cultul soarelui, adorat ca izvor de viață și de fecunditate, a fost deosebit de răspîndit pînă în primele secole ale erei noastre ⁶. În consecință, preferința populațiilor indoeuropene pentru simbolurile solare a fost subliniată în repetate rînduri de cercetătorii care s-au ocupat de ornamentica românească și comparată ⁷ (Fig. 1).

2. PĂPUȘARELE

În analiza morfologică și a decorului păpușarelor de Vrancea intervine problema deosebit de dificilă a stabilirii locului și implicit proporției pe care reprezentările antropomorfe îl ocupă în ornamentica tradițională a zonei. Pînă acum nu există nici un studiu, fie el și de mică întindere, consacrat artei populare vrîncene. Inexistența unor judecăți de valoare privind repertoriul ornamental al Vrancei precum și a frecvenței unor motive sau a altora face ca încercarea noastră să aibă caracter de pionierat, cu toate riscurile ce derivă dintr-o asemenea întreprindere.

Cercetarea terenului și a colecțiilor muzeale reprezentative duce totuși la concluzia că în arta populară vrînceană — excepție făcînd doar forma și uneori decorul păpușarelor — reprezentările antropomorfe lipsesc, iar dacă vor fi existat au dispărut la o dată care nu poate fi stabilită, în timp ce în ținuturile vecine ale Galațiului, Bacăului și Buzăului ele contribuie din plin la conturarea specificului ornamenticii zonelor respective ⁸.

De asemenea, arta populară vrînceană are un caracter preponderent geometric și abstract pe țesături, broderii, stilpi de casă etc. Motivele zoomorfe, avimorfe și florale — exceptînd stilizările specific locale și de veche tradiție a unor motive vegetale cu o semnificație cosmologică profundă ⁹ — apar foarte tirziu. Dacă motivele florale de dată recentă au cîștigat mereu teren în dauna celor geometrice și abstracte, celelalte au rămas creații izolate și fără ecou.

⁵ Gh. Aldea, *Formele plastice din caș și cocă*, în *Artă populară românească*, București, 1969, p. 619 și urm.

⁶ P. Petrescu, *Motive decorative celebre*, București, 1971, p. 9 și urm.

⁷ *Ibidem*.

⁸ M. Focea, *Scorfe populare românești*, București, 1970.

⁹ P. Petrescu, *op. cit.*

Avînd în vedere întreaga « gamă » morfologică a păpușarelor din Vrancea, am considerat necesară — evident cu valabilitate doar pentru această zonă în care au o maximă răspîndire — clasificarea lor în următoarele tipuri :

Tipul A : Păpușarele din această categorie reproduc în linii generale silueta omului, avînd o proeminență la partea superioară — capul —, două la partea inferioară — picioarele — și cîte o « aripă » de fiecare parte a trunchiului, amintind de locul miinilor. Forma lor seamănă uneori pînă

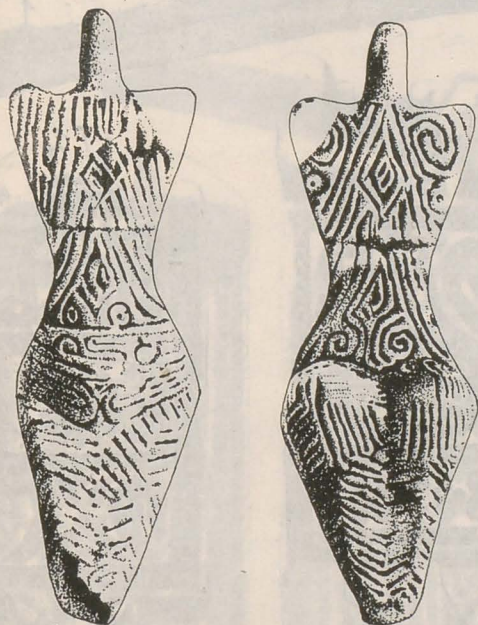


Fig. 2 a. — Figurină antropomorfă cucuteniană cu decor striat descoperită la Tirpești-Neamț.



Fig. 2. b. — Figurină antropomorfă din epoca bronzului descoperită la Cîrna (Cultura Gîrla Mare).

la identificare cu statuetele din neolitic și din epoca bronzului al căror rol și semnificație exactă au suscitāt și continuă să suscite din partea unor specialiști vii discuții ¹⁰. Ceea ce se remarcă, la o privire de ansamblu a unui păpușar de acest fel, este senzația de « articulare » viguroasă a segmentelor care îl compun (« cap », « trunchi », « membre ») realizate din trapeze și dreptunghiuri combinate ingenios (Fig. 2 și 3).

Tipul B : Forma acestor păpușare este dreptunghiulară. « Capul » și « picioarele » ne arată însă clar că este vorba de o reprezentare antropomorfă. Uneori tocmai în acest « cadru » mai restrîns meșterul popular a reușit să redea magistral — servindu-se evident de mijloace rudimentare — elementele esențiale ale siluetei și figurii umane (Fig. 4 și 5).

Tipul C. Păpușarele par a avea impropriu această denumire deoarece absența celor două « picioare » — evident dintr-o comoditate a meșterului — face ca în ciuda funcționalității și a menținerii repertoriului ornamental specific să nu poată fi introduse din punct de vedere formal în sfera reprezentărilor antropomorfe ca piesele aparținînd primelor două tipuri (Fig. 6, 7, 8).

Senzațională — și în același timp de un real folos pentru întreprinderea noastră — a fost descoperirea pe dosul unui asemenea păpușar (Fig. 9) a imaginii unui om călare, într-o formă foarte asemănătoare cu cea întîlnită pe un cuier pentru blide din Maramureș ¹¹. Maniera în care doi artiști aflați în zone foarte depărtate au tratat același subiect ni se pare revelatorie pentru felul în care artistul popular simplifică pînă la esență o realitate concretă, trecînd-o în sfera simbolului. Saltul este cu atît mai spectaculos cu cît este făcut — ca și în arta modernă — cu mijloace rudimentare. Ce va fi simțit

¹⁰ Silvia Marinescu-Bilcu, *Unele probleme ale neoliticului*, în *Studii și cercetări de istorie veche*, 1968, 3, p. 407—408 ; Vl. Dumitrescu, *Necropola de incinerare din epoca bronzului de la Cîrna*, București, 1961 ; V. Mihai, *Puncte de vedere*

privind scrierea dacilor, în *Anale de istorie*, XXV, 1979, nr. 1, p. 95 și urm.

¹¹ G. Stoica, *Arhitectura interiorului locuinței țărănești*, Rîmnicu Vilcea, 1974, fig. 46.

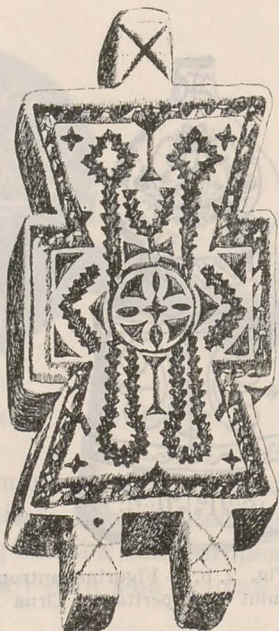
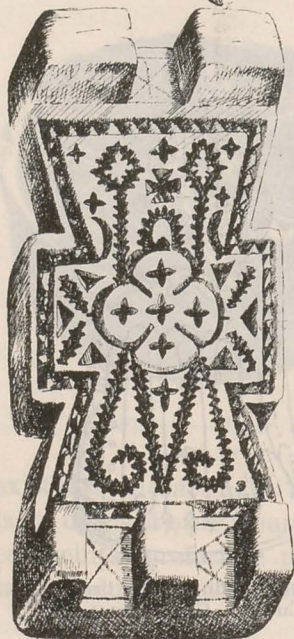
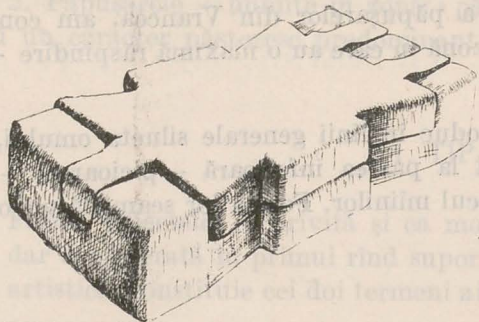


Fig. 3. — Păpușar din Vidra (Piesa provine din Tulnici).

Fig. 4. — Păpușar din Balanu, com. Vidra.

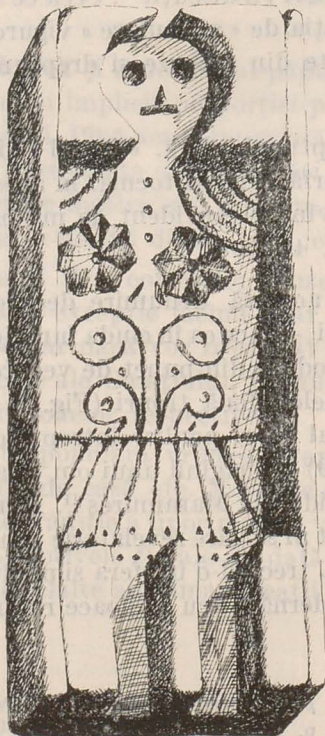
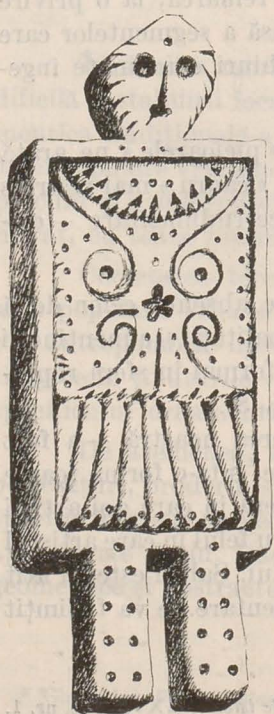


Fig. — 5. Păpușar din Năruja (Piesă aflată în colecțiile Muzeului satului și de artă populară din București).



Fig. 6. — Păpușar din Mes-teacănu, com. Vizantea-Li-vezi.



Fig. 7. — Păpușar din Vrîncioaia (Piesă aflată în colecțiile Complexului muzeal Vrancea din Focșani).

ciobanul cînd a crestat pe dosul păpușarului imaginea acestui călăreț pe care-l regăsim atît de departe de Vrancea și care este străină de specificul artei sale populare ? Este vorba de tradiția locului sau avem în față un simplu accident ? Greu de precizat. Analiza acestui motiv decorativ celebru absent în zona Vrancei istorice nu constituie dealtfel obiectul lucrării noastre ¹². Cee a ce dorim să subliniem — în

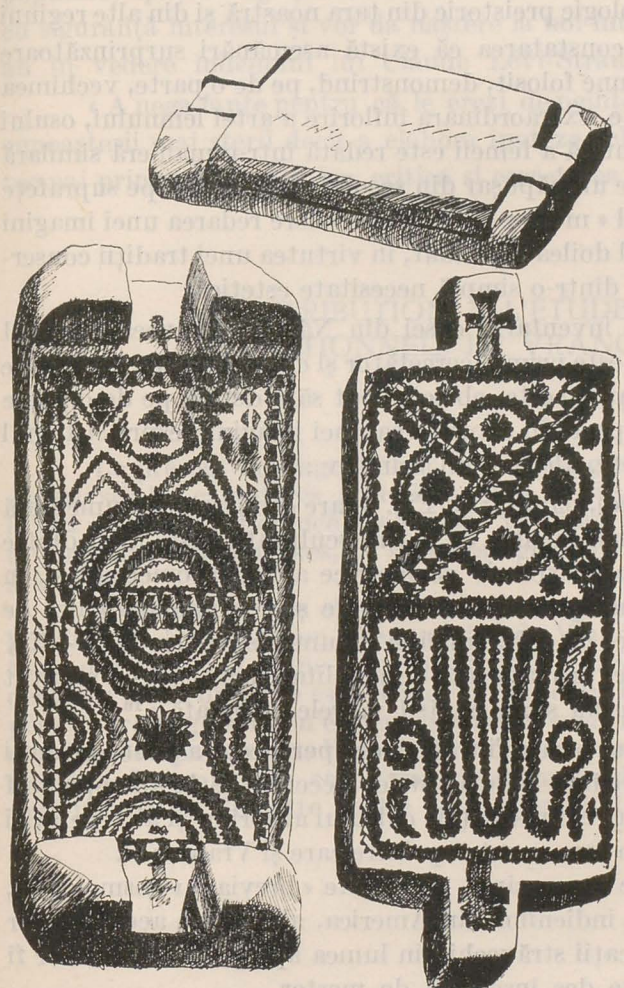


Fig. 8. — Păpușar din Greșu, com. Tulnici.

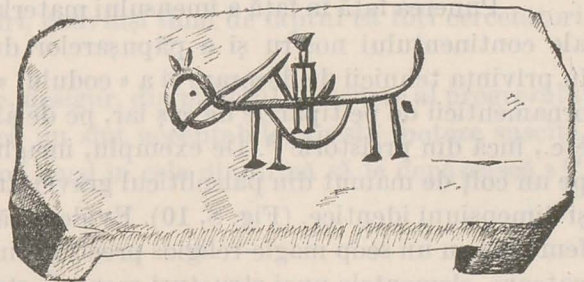


Fig. 9. — Motivul « Calul și călărețul » crestat pe spatele păpușarului de la fig. 6.

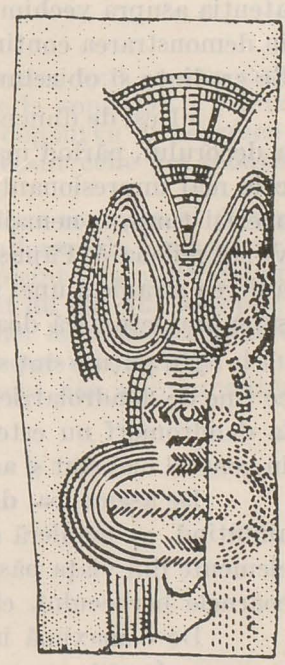


Fig. 10. — Tip frontal abstract al unei figuri feminine, gravată pe un colț de mamut descoperit la Predmosti-Moravia (paleoliticul gravetian).

afară de unicitatea sa — este faptul că straniul « călăreț » seamănă perfect cu forma păpușarelor din zonă (tipul B), dovedind existența unei străvechi maniere locale a figurării umane.

Strîns legată de elăsificarea morfologică, dar în același timp mult mai dificilă de abordat este analiza — și chiar simpla trecere în revistă — a « repertoriului » ornamental prezent pe suprafața păpușarelor. Aceasta deoarece imaginile antropomorfe, simbolurile astrale ori de altă natură sînt cu siguranță tot atîtea elemente ale unui « eod » de însemne arhaic folosit la început cu alt scop decît cel decorativ, sensul inițial fiind unul magic-religios și abia după aceea, după golirea de înțeles, unul estetic ¹³.

Redarea omului pe « fața » păpușarelor a oferit artistului posibilitatea alegerii a două căi pe care le considerăm ca fiind la fel de vechi :

1. Reprezentarea omului pe toată « fața » păpușarului ori numai pe unul din registrele ornamentale în cazul celor cu decor compozit. În această situație apar fie toate atributele ființei umane (cap, trunchi, membre), fie numai o parte a acestora (Fig. 4, 5).

¹² P. Petrescu, *op. cit.*

¹³ G. W. Hegel, *Prelegeri de estetică*, I, București, p. 23, 311.

2. Îmbinarea unor elemente cosmogonice sau de altă natură (atribute masculine sau feminine etc.) care redau simbolic imaginea frontală a bărbatului și respectiv a femeii. Ansamblul, de-a dreptul impresionant, pare a fi ilustrarea în lemn a unor mituri și atitudini primare în legătură cu viața și principiile generatoare fundamentale din Univers (Fig. 8).

Punerea față în față a imensului material arheologic preistoric din țara noastră și din alte regiuni ale continentului nostru și a păpușarelor duce la constatarea că există asemănări surprinzătoare în privința tehnicii de decorare și a « codului » de semne folosit, demonstrând, pe de o parte, vechimea ornamenticii de pe tiparele de caș iar, pe de altă parte, extraordinara înflorire a artei lemnului, osului etc., încă din preistorie ¹⁴. De exemplu, imaginea frontală a femeii este redată într-o manieră similară pe un colț de mamut din paleoliticul gravetian ¹⁵ și pe un păpușar din secolul al XIX-lea, pe suprafețe și dimensiuni identice. (Fig. 8, 10). Evident că primul « meșter » a avut în vedere redarea unei imagini feminine cu un scop magic-religios precis în timp ce al doilea a preluat, în virtutea unei tradiții conservatoare, elementele unei structuri mentale străvechi dintr-o simplă necesitate estetică.

Pornind de la analiza unui păpușar aflat în inventarul casei din Năruja, Vrancea (Muzeul satului și de artă populară, București), Paul Petrescu este primul cercetător și critic de artă care atrage atenția asupra vechimii și implicit importanței pe care aceste obiecte pot să o dețină pe de o parte în demonstrarea continuității noastre, iar pe de altă parte în conturarea unei imagini despre sistemul de credințe și obiceiuri legate de magie, totemism etc. ale omului primitiv :

« Deși de dimensiuni reduse (cca 20 cm înălțime), păpușarul (Fig. 5) are o tratare monumentală a decorului, părind mai degrabă să fie o imitare a unui menhir de piatră sculptată. Este unul dintre cele mai impresionante exemple de redare cu mijloace exclusiv geometrice a figurii omenеști și, în același timp, o nemaîntilnită folosire la un loc a unor procedee decorative și însemne simbolice de vîrstă milenară. Păpușarul pare mai degrabă un obiect de cult, aducînd în lumea secolelor XIX—XX adierea stranie a unei mentalități complexe arhaice, exprimată într-o modalitate artistică ce a putut să supraviețuiască doar pe pămîntul unor oameni ce nu și-au părăsit vetrele niciodată » ¹⁶.

Nu puține sînt situațiile în care imaginea omului pare a fi tratată din perspectiva unei concepții ce ține de dendrolatrie, cunoscut fiind faptul că în credințele de acest fel trecerea de la antropomorf la dendromorf nu este decît o schimbare de nivel iar reminiscențele cultului arborilor și al vegetației în general mai sînt și astăzi prezente în unele zone din țara noastră printre care și Vrancea ¹⁷.

De asemenea, dacă suprafața multor păpușare ne prezintă adevărate « breviare » cosmologice, amintînd, ca manieră de tratare și execuție, de arta indienilor din America, alături de acestea apar elemente din viața păstorului, ornamente cu semnificații străvechi din lumea apropiată lui cum ar fi coarnele berbecului, cîrligul ciobanului etc. și foarte des însemnul de meșter.

De o maximă importanță ni se pare faptul că păpușile obținute prin presarea cașului după ce erau afumate nu se consumau, destinația lor fiind exclusiv aceea de a împodobi coarda casei. Scopului decorativ din ultimele veacuri i-a premers cu siguranță altul în vechime, poate unul apotropaic sau legat de ritualuri privind locuința păstorului și animalele sale. Acești « lari » ai caselor vîncene au ajuns pînă în secolul al XX-lea cu forma lor ciudată și simboluri pline de înțelesuri ascunse nouă numai prin puterea tradiției și a dragostei pentru frumos a unei comunități agro-pastorale vestite prin conservatorismul ei. De asemenea, semnificativ ni se pare și faptul că în Vrancea păpușarele — fie că este vorba de tiparul respectiv, fie că se are în vedere forma obținută prin presarea cașului — se numesc cu un singur termen « păpuși » (sg. « păpușă »), element deloc neglijabil dacă ne gîndim la rolul pe care acestea l-au avut în recuzita magică românească și universală. Multe exemple vechi par a fi « exorcizate » de semnul crucii, fapt care ne îndeamnă să presupunem pe de o parte faptul că în momentul pătrunderii creștinismului la sate rostul și înțelesul « păpușilor » erau încă vii, iar pe de altă parte că simbolul crucii venea să sporească funcția lor benefică inițială.

¹⁴ Fl. Bobu Florescu, *Artă prelucrării lemnului*, în *Artă populară românească*, București, 1969, p. 476.

¹⁵ Colțul de mamut a fost descoperit în localitatea Predmosti din Moravia; desen de Obermaier, din 1924, preluat de C. Siegfried în *L'Éternel présent*, Bruxelles, p. 332.

¹⁶ P. Petrescu, *Imaginea omului în arta populară românească*, București, 1969, p. 19.

¹⁷ Sir J. G. Frazer, *Le Rameau d'or*, Paris, 1923; M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, p. 257; I. Cherciu, *Un rit funerar necunoscut: Grijiul din T. Vrancei*, în *Vrancea. Studii și comunicări*, Focșani, 1980, p. 435—449.

Problemă rămasă deschisă dezbaterii științifice și primă încercare de a aduce o contribuție la studiul reprezentărilor antropomorfe în arta populară vrinceană și implicit la cel al ornamenticii Țării Vrancei în general, tiparele de caș — în speță păpușarele — lasă ca multe alte domenii ale artei populare, spațiu larg ipotezelor. Tocmai de aceea am ales ca material de lucru piese care vor stârni cu siguranță interesul și vor da naștere la noi interpretări, convinși fiind de faptul că toți cercetătorii au în vedere îndemnul lui Claude Lévi-Strauss :

« A nega fapte pentru că le crezi de neînțeles este, desigur, din punctul de vedere al progresului cunoașterii mai steril decât a elabora ipoteze ; chiar dacă nu sînt acceptabile, aceste ipoteze suscită, tocmai prin insuficiența lor, critica și cercetarea care vor reuși în cele din urmă să le depășească »¹⁸.

CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DES MOTIFS ORNEMENTAUX TRADITIONNELS DE VRANCEA. LES MOULES À FROMAGE

RÉSUMÉ

Le présent ouvrage établit une typologie des moules à fromage de Vrancea, tout en essayant d'analyser les caractères spécifiques des motifs ornementaux traditionnels de la zone. On y relève le fait que, à la différence des régions voisines, l'art populaire de Vrancea est dépourvu de représentations anthropomorphes, la seule catégorie d'objets où elles sont présentes étant celle des moules à fromage.

L'examen de ces objets, en tenant compte aussi du matériel archéologique roumain et étranger, mène à la conclusion que la région de Vrancea a gardé, pour les moules en forme de poupée surtout, des éléments d'une structure mentale archaïque particulièrement intéressante, la signification desquels laisse un large espace aux hypothèses. Parmi ces hypothèses et partant du fait que les « poupées en fromage salé » n'étaient pas faites pour être consommées mais pour orner la maîtresse poutre des maisons paysannes, l'auteur y voit des preuves de l'existence, à une époque très reculée, d'un système de croyances et de coutumes profondément enracinées dans l'histoire des communautés agro-pastorales de cette partie de la Roumanie.

¹⁸ Claude Lévi-Strauss, *Dedublarea reprezentării în artele Asiei și Americii*, în *Antropologie structurală*, București, 1978, p. 299.

ASPECTE PRIVIND TEMATICA PICTURII TRANSILVĂNENE DIN SECOLUL AL XVI-LEA ÎN LUMINA DOCUMENTELOR DE EPOCĂ

de ANDREI KERTESZ-BADRUS

Trebuie specificat de la bun început că analiza acestei teme este, prin însăși natura surselor de informare, incompletă. Caracterul lacunar al datelor, parțial datorat pierderii în mare măsură a materialului figurativ și totodată caracterului succint al informației complementare (documente, cronici, testamente, registre de plăți etc.) nu permite epuizarea subiectului.

Dezvoltarea picturii secolului al XVI-lea pe mai multe căi este însă o certitudine ce poate fi stabilită atât pe baza materialului păstrat cât și a celui documentar. În parte, aceste căi sînt continuări firești ale evoluției picturii secolelor anterioare; ele se vor perpetua pînă către mijlocul secolului al XVI-lea, moment în care, pe plan religios are loc trecerea unei părți a locuitorilor Transilvaniei la Reformă. Precizăm acest fapt datorită puternicei sale influențe asupra involuției picturii transilvănene, în sensul stopării aceluiași domeniu al vieții artistice care pînă atunci se aflate sub egida bisericii catolice. Perioada ulterioară Reformei reprezintă trecerea spre o etapă nouă a picturii transilvănene, de căutări și diversificări. În acest sens, se observă două etape distincte în cadrul dezvoltării artistice a Transilvaniei din secolul al XVI-lea. Prima, al cărei final este marcat de Reformă, se va caracteriza prin continuarea formelor artistice sprijinite de biserică (pictura murală religioasă și aceea a altarelor poliptice) și de apariția unor direcții noi, care se vor dezvolta cu precădere în cea de-a doua etapă, respectiv în a doua jumătate a secolului. Făță de perioadele anterioare, pictura murală își va restrînge aria în secolul al XVI-lea, reducîndu-se numărul bisericilor pictate. În ceea ce privește pictura altarelor poliptice, majoritatea operelor păstrate datează din secolul al XVI-lea; o analiză eare s-ar reduce la acest material figurativ ar putea să inducă în eroare deoarece, de fapt, el este mai puțin bogat decît cel al secolelor anterioare, atestat documentar. În prezentul studiu nu ne-am propus să punem accentul pe arta care s-a dezvoltat sub auspiciile bisericii catolice deoarece aceasta a făcut obiectul mai multor lucrări de referință¹.

Secolul al XVI-lea va aduce forme organizatorice importante pentru viața artistică transilvăneană. Organizarea breslelor de pictori în principalele orașe ale Transilvaniei², alături de timplari și sticlari la Sibiu, de timplari și sculptori în lemn la Brașov, de constructori și de cei care confecționau orgi la Bistrița, și, probabil, împreună cu constructorii și cu zugravii la Cluj sau cu alte mește-

¹ Principalele lucrări de referință sînt: Rados, J., *Magyar őltárók* Budapesta, f.a.; V. Roth, *Siebenbürgische Altäre*, Strasbourg, 1916; Balogh, J., *Az Erdély Renaissance*, Cluj, 1943; Radocsay, D., *A középkori Magyarország falképei*, Budapesta, 1954; idem, *A középkori Magyarország táblaképei*, Budapesta, 1955; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările române*, București, 1959; V. Drăguț, *Arta gotică în România*, București, 1979.

² Date referitoare la breslele de pictori se găsesc în R. Rösler, *Beiträge zur Geschichte des Zunftwesens. Älterer*

Zunftwesen in Hermannstadt bis zum Jahre 1526, în *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, N. F. (în continuare se va cita *Archiv*), XXXVIII, 1912, p. 483; G. Nussbächer, *Contribuții cu privire la tabloul județului Brașovului Lucas Hirscher*, în *Culegere de studii și cercetări*, Muzeul regional Brașov, I, 1967, p. 249; Șt., Pascu, *Meșteșugurile din Transilvania pînă în secolul al XVI-lea*, București, 1954; Covaci, V., *Din istoricul breslelor orașului Oradea*, în *Crista*, IX, 1979, p. 747.

șuguri artistice la Oradea, reflectă și faptul că numărul pictorilor crescuse, dar nu suficient pentru a se organiza în bresle proprii. Asocierea cu timplarii are în vedere unele ocupații comune în cadrul confecționării de altare, de panouri pentru picturi precum și de mobilier pictat³, iar cea cu constructorii și zugravii are ca premisă pictura murală.

O parte din informațiile de ordin documentar pe care le avem despre activitatea pictorilor epocii provin din registrele de socoteli ale orașelor. În baza acestora însă, nu se pot face diferențieri calitative între pictorii epocii. Exemplul pictorului Gregorius din Brașov este concludent în acest sens, acesta executând pe lângă lucrări de mare complexitate artistică și altele, de ordin minor, de nivelul unor pictori «decoratori». Comenzile municipalităților, pentru care stau mărturie plățile acordate pictorilor pentru lucrările executate, au un caracter unitar în principalele orașe transilvănene. Chiar prin relativa lor lipsă de pretenții, ele vor oglindi în general cerința artistică a epocii, o dezvoltare artistică asemănătoare și simultană precum și necesitatea executării unor lucrări similare (deși nu se poate exclude nici rolul «modei» în răspîndirea unor forme asemănătoare). Formele pe care le îmbracă comenzile municipalităților sînt variate. Astfel, la Sibiu, Cluj, Bistrița și Bran vom întîlni pictori care se vor ocupa de realizarea unor steme și blazoane pe diferite clădiri, porți sau ziduri ale cetății. Încă la sfîrșitul secolului al XV-lea, Valentinus Pictor va picta «armele orașului» pe noua clădire a primăriei din Sibiu, lucrare retribuită cu suma de 1 fl.⁴. În 1554, la Cluj, Antonius Kepiro va efectua același gen de lucrare⁵, în timp ce o astfel de comandă a fost făcută la Bistrița pictorului Hieronimus⁶. Pictorul Gregorius a pictat în 1535 patru steme pentru sala mare a castelului de la Bran⁷, iar în 1546 a realizat 20 de blazoane pentru membrii unei delegații poloneze care a vizitat Brașovul⁸.

Din același tip de documente aflăm și despre pictarea unor ceasuri de turn sau solare. Cele mai multe informații de acest gen provin din Brașov; se știe că aici, în 1528, Dominicus Pictor împreună cu fiii săi vopsește limbile ceasului din turn⁹. În registrele de socoteli ale Brașovului apare ca lucrînd în același an, tot la acest ceas, un pictor numit «graecus»¹⁰. Acest fapt a dus la interpretarea inițială că ar fi vorba de doi pictori diferiți care au lucrat la ceasul turnului¹¹, iar apoi la aceea că documentele se referă la unul și același pictor, anume Dominicus. El este menționat și în socotelile castelanului din Bran, unde în 1512 executase fresce în biserica castelului¹². În 1535, pictorul Gregorius va lucra la două ceasuri solare la Bran¹³, iar mai tîrziu, între anii 1547—1548 tot la astfel de ceasuri, la Brașov¹⁴. La Sibiu, pictorii Benedictus și Christian din Sighișoara vor lucra împreună la ceasuri solare în perioada 1554—1555¹⁵; un alt ceas va fi pictat în 1561¹⁶. Ceasul de la Bistrița va figura și el în registrele de socoteli ale orașului; în 1570 el va fi realizat de pictorul Sigismund Strauss¹⁷, apoi în 1592 va lucra la el pictorul Petru¹⁸, urmînd ca în 1635 să fie obiectul unei renovări de amploare pentru care pictorul Paul din Silezia va primi suma de 57 fl.¹⁹.

Pictura murală va ocupa un loc important în preocupările artiștilor din secolul al XVI-lea, în special din a doua jumătate a sa. Porțile și zidurile cetăților, sălile primăriilor, ale hanurilor și farmaciile precum și interioarele caselor unor patricieni vor fi ornamentate cu fresce. Unele dintre

³ Gyárfás, T., *Adatok az Erdélyi képzés történetéhez*, în *Művészet*, IX, 1910, p. 182 arată că pictorul Dominicus din Brașov lucra inscripții pe paturi pictate; S. Goldenberg, *Clujul în sec. XVI. Producția și schimbul de mărfuri*, Bucu., rești, 1958, p. 115, arată de asemenea că pictorul Antonius din Cluj zugrăvește masa breslei cizmarilor în anul 1564.

⁴ * * * *Quellen zur Geschichte Siebenbürgens aus sächsischen Archiven*, Sibiu, 1880, p. 252.

⁵ Sub red. acad. prof. Șt. Pascu, *Istoria Clujului*, Cluj 1974, p. 165.

⁶ O. Dahinten, *Beiträge zur Baugeschichte der Stadt Bistritz*, în *Archiv*, L, 1944, p. 446.

⁷ G. Nussbächer, *op. cit.*, p. 250.

⁸ *Ibidem*, p. 251.

⁹ Gyárfás, T., *op. cit.*, p. 182.

¹⁰ G. D. Teutsch, *Ueber Honterus und Kronstadt zu seiner Zeit*, în *Archiv*, XIII, 1876, p. 143.

¹¹ Gyárfás, T., *op. cit.*, p. 182.

¹² . . . th, *Der älteste Maler des Burzenlandes*, în *Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde* (în continuare se va cita *Korrespondenzblatt*), IV, 1881, p. 58.

¹³ G. Nussbächer, *op. cit.*, p. 251.

¹⁴ *Ibidem*, p. 252.

¹⁵ P. Binder, *Date despre picturile murale din secolul al XVI-lea de la Brașov și Sibiu*, în *Buletinul monumentelor istorice*, XL, 1971, nr. 2, p. 19.

¹⁶ K. Albrich, *Die Sonnenuhr an der Hermannstädter Kirche*, în *Korrespondenzblatt*, VI, 1883, p. 86.

¹⁷ O. Dahinten, *op. cit.*, p. 447.

¹⁸ *Ibidem*, p. 448.

¹⁹ *Ibidem*.

acestea au supraviețuit timpului, oglindind trăsăturile specifice ale picturii epocii, altele au rămas cunoscute doar din documente. Începuturile picturii murale a clădirilor laice trebuie căutate încă în secolul anterior, de când datează frescele din casa Dracula din Sighișoara²⁰, unde accentul este pus pe portrete. În cadrul picturii clădirilor laice, portretul este destul de frecvent. Bibliotecile gimnaziilor din Brașov și Sibiu sînt edificatoare în acest sens. Biblioteca din Brașov era împodobită cu portretele unor filosofi antici²¹ iar la Sibiu alături de aceștia figurau Luther și Melancton precum și personalități politice și culturale ale orașului, ca primarii Petrus Haller și Johann Bayer, judele regal Albert Huet și directorul gimnaziului Johann Sturm²² (copii ale unora dintre aceste portrete executate de pictorul Carl Hann von Hannenheim la demolarea capelei Sf. Iacob, care la sfîrșitul secolului al XVI-lea devenise biblioteca gimnaziului, se păstrează la Muzeul Brukenthal sub nr. inv. 503—505²³). Probabil că cea mai interesantă galerie de portrete de la sfîrșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea a fost cea adăpostită de casa comitelui Frankenstein din Sibiu²⁴ (str. N. Bălcescu 2). Această clădire avea în partea inferioară săli de recepție ai căror pereți erau decorați cu figurile celor mai reprezentative personalități sibiene ale epocii; existența ei dovedește pătrunderea spiritului renescentist în Transilvania, acel tip de galerie de portrete fiind caracteristic și artei din Europa centrală, la vremea respectivă.

În alte cazuri, pictura murală a clădirilor laice va aborda teme biblice, în special din Vechiul Testament. Este cazul frescelor ce s-au păstrat la Sibiu în clădirea de pe str. 1 Mai 17, în prezent sub stratul de tencuială, și care reprezintă scenele Estera și Ahasver și Juditha și Holoferne²⁵. Tot scene din Vechiul Testament întîlnim și într-o altă clădire din Sibiu (str. Turnului 14) unde, alături de o scenă satirică la adresa unor călugări catolici, se află și reprezentările Suzana la baie și Visul lui Iacob²⁶. La Brașov, în 1536, Gregorius pictase pe poarta Mănăstirii de asemenea două scene din Vechiul Testament²⁷, legenda Judith și Solia lui Solomon.

O pictură murală interesantă se păstrează sub tencuiala casei Reissner din Sibiu (P-ța Republicii 16). Descrierea ei efectuată cu ocazia unor decapări parțiale din 1902 nu a permis identificarea tematicii reprezentărilor; ulterior, E. Sigerus²⁸ a considerat că este vorba de o ilustrare a războiului troian, apreciere pe care o considerăm justă. Una dintre scenele principale care se distinge cu ușurință din imaginile fotografice este momentul arderii Troiei și ducerea de către Aeneas a tatălui său; o alta reprezintă lupta dintre doi războinici (Hector și Achile). Deși datarea propusă de E. Sigerus²⁹ și preluată de alți autori³⁰ indică fie sfîrșitul secolului al XVI-lea fie începutul secolului următor, în baza unor date privind istoricul clădirii și a unor fotografii păstrate în colecția documentară a Muzeului Brukenthal optăm pentru mijlocul secolului al XVII-lea.

Alte clădiri din Sibiu și Brașov au fost de asemenea împodobite cu pictură murală; astfel au fost casa Albrichsfeld la Brașov³¹ și două clădiri din Sibiu aflate pe str. A. Iancu³² dar picturile s-au distrus complet și nu mai avem informații despre temele lor. Unele dintre fresce aveau doar caracter ornamental; se cunoaște cazul unei clădiri din Sibiu, str. Azilului, unde a existat o bogată ornamentație floral-decorativă³³.

Unele clădiri laice cu caracter public au fost de asemenea decorate cu fresce. Este cazul vechii farmaciei din Brașov unde s-a păstrat o pictură murală reprezentînd un peisaj (un oraș-port)³⁴. Turnul Alb din Brașov³⁵ și Turnul Sfatului din Sibiu erau și ele împodobite cu fresce; se știe că pictorul Johann David și-a găsit moartea în timp ce picta acest din urmă turn, fiind surprins de

²⁰ R. S. Ciobanu, *Pe urmele lui Vlad Țepeș*, București, 1979, p. 33—36.

²¹ J. Gross, *Zur ältesten Geschichte der Kronstädter Gymnasialbibliothek*, în *Archiv*, XXI, 1887, p. 597.

²² P. Binder, *op. cit.*, p. 17.

²³ J. Bielz, *Porträtkatalog der siebenbürger Sachsen*, Hamburg, f.a., p. 4, 35—36, 46, 74.

²⁴ P. Binder, *op. cit.*, p. 18.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*; vezi și E. Sigerus, *Waren die Wohnungen unserer Vorfahren bemalt?*, în *Korrespondenzblatt*, XIII, 1890, p. 1—2.

²⁷ G. Nussbächer, *op. cit.*, p. 251.

²⁸ E. Sigerus, *Vom alten Hermannstadt*, I, Sibiu, 1922, p. 77.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ P. Binder, *op. cit.*, p. 18.

³¹ *Ibidem*, p. 16.

³² E. Sigerus, *Alle Wandbilder*, în *Korrespondenzblatt*, XXV, 1902, p. 163.

³³ Fotografia frescei se găsește în arhiva documentară a secției de istorie a Muzeului Brukenthal.

³⁴ P. Binder, *op. cit.*, p. 16.

³⁵ *Ibidem*.

cutremur³⁶. De asemenea erau ornamentați cu fresce pereții casei Sfatului și ai hanului orașenesc din Brașov³⁷; la decorarea celui din urmă edificiu a lucrat pictorul Laurentius Fronius³⁸.

Totodată au fost pictate și porțile orașelor, zidurile cetăților și chiar exterioarele unor clădiri. În 1532 pictorul Dominicus va picta la Brașov poarta Sf. Petru³⁹. Georg Meler (Moler) va desena o cetate pe una din porțile Sibiului în 1566⁴⁰. La Brașov, Laurentius Fronius lucrează în 1575 împreună cu Matei la pictarea unor scene pe zidul cetății⁴¹; la începutul secolului următor Hans Böhm va picta un peisaj pe zidul Sibiului în apropierea porții Oanei⁴². Pe zidul Brașovului era reprezentat un șarpe-balaur ucis, simbol al luptei brașovenilor împotriva feudalismului central⁴³, în vreme ce la Sibiu a existat tot în zona porții Oanei o imagine a unei lupte cu turcii⁴⁴. Toate acestea dovedesc caracterul variat al tematicii picturii murale și diversitatea suprafețelor ornamentate.

Alături de pictura murală, pictura de șevalet cunoaște în această perioadă o deosebită înflorire. Tabloul, ca gen aparte al picturii, apare în Transilvania la începutul secolului al XV-lea. Inventarele bisericilor de pe la mijlocul secolului respectiv consemnează prezența, alături de altare, și a unor tablouri cu subiect religios⁴⁵. Statutul breslei reunite din Sibiu prevedea printre altele că pentru a deveni maestru, un ucenic trebuia să picteze un tablou al Mariei⁴⁶. În a doua jumătate a secolului al XVI-lea, tabloul va pătrunde și în locuințele patriciatului orașenesc. Documentele notariale sibiene din perioada 1594—1596 vor consemna în 11 ocazii diferite tablouri transmise ca moștenire⁴⁷. Datorită caracterului său eliptic, informația documentară nu oferă răspunsuri la o serie de întrebări. Astfel, de pildă, în două cazuri sînt menționate tablouri provenind din Țările de Jos⁴⁸ (un tablou *Iisus în grădină*, probabil Iisus apărînd Mariei ca grădinar, și, în testamentul lui A. Huet, un altul, nenominalizat). Exceptînd aceste cazuri, documentele nu conțin informații referitoare la locul de proveniență a tablourilor, nefiind posibilă, pe această cale, atribuirea certă a lor creației artistice din Transilvania. Cu toate acestea, analiza tematică ne permite să considerăm că portretele unor personaje transilvănene au fost create în Ardeal, în timp ce portretele unor împărați germani și regi polonezi aparțin probabil altor zone artistice. Pe de altă parte, nu se poate preciza dacă bunurile artistice menționate în testamente au fost tablouri propriu-zise sau gravuri. Într-un singur caz — un testament din Cluj, din anul 1589 — se precizează că este vorba de tablouri « doar pe hirtie »⁴⁹, informație care, coroborată cu valoarea redusă a acestora, îndreptățește presupunerea că ar fi fost vorba de gravuri. Dar această menționare este absolut izolată, în rest neexistînd decît indicii asupra temei, și acelea doar uneori. În unele cazuri se poate vorbi chiar de apariția unor colecții de tablouri. Testamentul lui Albert Huet⁵⁰, întocmit în 1607, dar care foarte probabil cuprinde lucrări artistice ale secolului anterior, va consemna peste 20 de tablouri, iar un alt testament din Cluj, datat 1596, va cuprinde 13 tablouri⁵¹ (dintre care doar 4 sînt nominalizate).

Așa cum dovedește și puținul material păstrat, printre tablourile epocii portretul va ocupa un loc de frunte. Exemple în acest sens sînt cunoscutul portret al lui Lucas Hirscher executat de pictorul Gregorius din Brașov⁵² și cele cîteva portrete situate cronologic la limita dintre secolul al XVI-lea și cel următor, păstrate la Muzeul Brukenthal⁵³. La Sibiu, într-un testament din anul 1595 este menționat un portret al lui Ștefan Báthory⁵⁴. Testamentul lui A. Huet cuprinde și el un mare număr de portrete, unul tot al lui Ștefan Báthory, altele ale împăraților Carol Quintul și Ferdinand, precum și portretele unor membri ai familiei Huet și chiar două portrete ale judei lui regal.

³⁶ W. Wenrich, *Künstlernamen aus siebenbürgisch-sächsischer Vergangenheit*, în *Archiv*, XXII, 1889, p. 70—71.

³⁷ P. Binder, *op. cit.*, p. 15.

³⁸ *Ibidem*, p. 16.

³⁹ Gyárfás, T., *op. cit.*, p. 182.

⁴⁰ P. Binder, *op. cit.*, p. 19.

⁴¹ *Ibidem*, p. 16.

⁴² *Ibidem*, p. 19.

⁴³ *Ibidem*, p. 16.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ G. Seiwert, *Das älteste Hermannstädter Kirchenbuch*, în *Archiv*, XI, 1873, p. 348. În inventarul din 1442 al bisericii din Sibiu figurează două tablouri.

⁴⁶ Fr. Müller, *Deutsche Sprachdenkmäler aus Siebenbürgen*, Sibiu, 1864, p. 172.

⁴⁷ A. Scheiner, *Die Sprache des Teilschreibers Georg Dollert. Beitrag zu einer Geschichte hermannstädtischer Geschäftssprache*, în *Archiv*, XXXVII, 1943, p. 133.

⁴⁸ *Ibidem*; vezi și J. Gross, *Teilbrief über den Nachlass Albert Huet's ausgestellt für Margaretha Wolffin im Jahre 1607*, în *Korrespondenzblatt*, XII, p. 121.

⁴⁹ Jakó, Z., *Az othon művészete a XVI—XVII századi Kolozsváron*, în *Kelemen Lajos emlékkönyv*, Cluj, 1957, p. 375.

⁵⁰ J. Gross, *op. cit.*, p. 121.

⁵¹ Jáko, Z. *op. cit.*, p. 374.

⁵² G. Nussbächer, *op. cit.*

⁵³ J. Bielz, *op. cit.*, p. 76, 92.

⁵⁴ A. Scheiner, *op. cit.*, p. 133.

Alături de portret sînt frecvent abordate în epocă temele biblice inspirate din Noul sau Vechiul Testament. Între tablourile pe care A. Huet le lasă moștenire, o serie dintre ele au astfel de teme : Judecata lui Solomon, Juditha și Holofernes, « o istorie din Noul Testament », Nașterea lui Iisus, Judecata de apoi, Cina cea de taină.

Se pare că o altă temă frecventă în epocă era aceea a peisajelor compoziționale cu secerători ; astfel atît în testamentul lui A. Huet cît și într-unul din Cluj din 1596⁵⁵ sînt menționate lucrări cu acest subiect. Deși peisajul nu pare să fi fost foarte răspîndit, el este totuși prezent într-un testament clujean din anul 1615⁵⁶, fiind vorba de o vedere a orașului (un peisaj citadin). În pictura transilvăneană peisajul citadin este cunoscut de la mijlocul secolului al XVI-lea cînd Georg Schnurtzteuffel primește suma de 3 fl. pentru un tablou reprezentînd Sibiul⁵⁷.

În diferite testamente de la Cluj de la sfîrșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea sînt menționate și tablouri inspirate din mitologia antică sau reprezentări ale unor zeități romane. Într-un testament din 1596⁵⁸ vom găsi tablouri cu titluri ca Mater terra, Europa, Dea florum, iar la 1615 este menționată și Legenda Cleopatrei⁵⁹. Probabil că și miniatura a fost frecventă în pictura transilvăneană ; în testamentul lui A. Huet întîlnim denumirea « citeva tablouri mici fixate împreună într-o ramă » care se referea probabil la o serie de miniaturi, fapt cu atît mai verosimil cu cît existența miniaturistilor la Sibiu este confirmată documentar încă de la 1520⁶⁰.

Pictura pe sticlă pare să fi existat destul de devreme în Transilvania, deși și în acest domeniu ne izbim de caracterul lacunar al izvoarelor documentare. Ele pomenesc uneori de tablouri pe sticlă, alteori de geamuri pictate, fără a se putea preciza dacă este vorba de pictură pe sticlă sau de vitralii. La sfîrșitul secolului al XV-lea pictorul Luca din Cluj se va ocupa de vitralii⁶¹ ; în 1503 pictorul Bartolomeu va lucra la ferestrele noii primării din Sibiu⁶² ; la mijlocul secolului al XVI-lea meșterul Gheorghe din Cluj și soția sa sînt amintiți ca pictori pe sticlă⁶³. Informațiile rămin însă lacunare și nu cunoaștem temele acestor lucrări.

Activitatea pictorilor epocii va îmbrăca forme deosebit de variate. Este astfel evidențiată activitatea brașoveanului Gregorius⁶⁴ dar și a altor pictori din Brașov și Sibiu în ceea ce privește pictarea unor steaguri, scuturi și lănci și, ca una dintre cele mai bine remunerate activități, pictarea unor calești. În socotelile Clujului este menționat Ioan Kepiro care a pictat tobe⁶⁵. În Sibiu va fi pictat (sau doar vopsit) stîlpul infamiei⁶⁶. Încă din secolul al XV-lea datează o informație privind pictarea unei orgi⁶⁷. O serie de pictori vor fi cunoscuți tocmai din acest gen de lucrări minore, menționate în diferite registre de socoteli. Începînd cu secolul al XVI-lea putem vorbi și de forme primare de activitate de restaurare ; este vorba, firește, de o restaurare la nivel meșteșugăresc. Paulus Pictor din Brașov va repara drapelul districtului militar, fapt pentru care va primi suma de 16 fl.⁶⁸. În 1531, într-un document din Cluj, este menționată repararea unui altar din biserica Sf. Mihail⁶⁹ ; astfel de activități sînt consemnate și la Sibiu în 1526⁷⁰ și la Alba Iulia în 1558⁷¹. Un exemplu edificator în acest sens este cel al altarului din Biertan, lucrare anterioară anului 1500, care nemaicorrespunzînd dimensional în urma lucrărilor care au modificat dimensiunile corului bisericii, a fost refăcut și completat în jurul anului 1520⁷². În 1552, Johannes va auri un tablou din biserica

⁵⁵ Jakó, Z., *op. cit.*, p. 374.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Fr. Teutsch, *Drei sächsische Geographen des sechzehnten Jahrhunderts*, in *Archiv*, XV, 1879, p. 613.

⁵⁸ Jakó, Z., *op. cit.*, p. 374.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ G. D. Teutsch, *Ueber die ältesten Schulanfänge und damit gleichzeitige Bildungszustände in Hermannstadt*, in *Archiv*, X, 1872, p. 220.

⁶¹ Entz, G., *Művészek és mesterek az Erdélyi gótikában*, in *Kelemen Lajos Emlékkönyv*, p. 255.

⁶² * * * *Quellen zur Geschichte Siebenbürgens aus sächsischen Archiven*, Sibiu, 1880, p. 384.

⁶³ Entz, G., *op. cit.*, p. 255.

⁶⁴ G. Nussbächer, *op. cit.*

⁶⁵ S. Goldenberg, *op. cit.*, p. 115.

⁶⁶ H. Herbert, *Der Pranger in Hermannstadt*, in *Korrespondenzblatt*, VII, 1884, p. 134.

⁶⁷ G., Seiwert, *Zwei Rechnungsfragmente*, in *Archiv*, XI, 1873, p. 430.

⁶⁸ Gyárfás T., *op. cit.*, p. 181.

⁶⁹ Rupp, J., *Magyárország helyrajzi története*, III, Pest, 1872, p. 271.

⁷⁰ G., Seiwert, *Die Bruderschaft des Heiligen Leichnams in Hermannstadt*, in *Archiv*, X, 1872, p. 347.

⁷¹ Rupp, J., *op. cit.*, p. 190.

⁷² H. Krasser, *Die Birkhölmer Altartafeln und die siebenbürgische Nachfolge des Schattenmeisters*, in *Studien zur siebenbürgischen Kunstgeschichte*, București, 1976 ; idem, *Zur Herkunft und Datierung der Birkhölmer Altartafeln*, in *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, XIV, 2, 1971.

parohială de la Sighișoara⁷³, iar între anii 1564—1565 este menționată copierea unui tablou la Cluj de către pictorul Ioan⁷⁴.

Dezvoltarea tiparului și a gravurii de carte a dus la orientarea unora dintre artiștii epocii spre această artă. Laurentius Fronius, cunoscut prin frescele sale din Brașov, va aborda la Sibiu arta gravurii⁷⁵. Așa cum am văzut, gravura apare și ca gen independent în unele interioare, dar ponderea ei nu a fost deosebit de mare. Relațiile dintre pictura altarelor transilvănene și gravura maștrilor germani îndreptățesc ipoteza că a existat un import de gravuri din Germania. Gravura de carte se va dezvolta în Transilvania mai ales la Brașov, Cluj și Sibiu (unde activează și cunoscutul Filip Moldoveanu); de asemenea o serie de gravuri transilvăneni au activat în străinătate.

După cum am arătat, Reforma a limitat într-o oarecare măsură cererea artistică a epocii, ducând la mutații profunde de ordin tematic. Înclinația spre teme din Vechiul Testament, spre cele din mitologia antichității și spre ilustrarea unor alegorii se face puternic resimțită, sensul acestor mutații fiind în directă legătură cu noua spiritualitate a epocii. Pe plan stilistic epoca coincide cu limitele finale ale goticului transilvănean și cu începuturile Renașterii.

Pe de altă parte, ca urmare a modificării cerinței artistice, se produc mutații și în cadrul activității artiștilor. Un exemplu edificator este acela al pictorului Christian din Sighișoara care, după ce preluase în 1530 atelierul de altare al lui Johannes Stoss⁷⁶, este întâlnit, după cum s-a arătat deja, la Sibiu în anii 1554—1555, lucrând la pictarea ceasului; acest fapt poate fi interpretat ca semn al desființării sau al decăderii atelierului. Atât în perioada premergătoare Reformei cât și în cea ulterioară ei, o serie de pictori transilvăneni vor activa și în afara granițelor Ardealului, fie în țările române, cum este cazul lui Veit Stoss cel tânăr⁷⁷, chemat la Curtea de Argeș pentru lucrările de ornamente a bisericii, fie în diferite orașe din centrul Europei (Toma Turbulea, Ștefan ș.a.).

În cele arătate anterior privind pictura transilvăneană din secolul al XVI-lea și activitatea artiștilor epocii, rezultă faptul că pictura acestei epoci urmează jaloanele trasate de dezvoltarea generală a picturii europene. Caracteristicile ei, greu de întrevăzut din cauza puținătății materialului figurativ care s-a păstrat din secolul al XVI-lea, sînt însă recognoscibile în operele de artă realizate în secolul următor.

GESICHTSPUNKTE ÜBER DIE THEMATIK DER SIEBENBÜRGISCHEN MALEREI DES XVI. JAHRHUNDERTS IM LICHT DER URKUNDEN DES ZEITALTERS

ZUSAMMENFASSUNG

Aufgrund von in zeitgenössischen Dokumenten erhaltenen Informationen, bietet der Verfasser in der vorliegenden Arbeit eine Analyse der wichtigsten siebenbürgischen Kunstströmungen des XVI. und beginnenden XVII. Jhs. Er stellt fest, daß die Reformation um die Mitte des XVI. Jhs. einen bedeutenden Wandel in der Malerei, die sich neuen Themenkreisen zuwendet, zur Folge hatte, wobei die Fresken — und Tafelmalerei mit religiösem Inhalt eingeschränkt wird. Gleichzeitig erkennt der Autor, daß sich neben der traditionellen Malerei eine neue dekorative Malerei (die Bemalung von Wappen, Sonnenuhren, Tartschen u.s.w.) entwickelt. Diese Art Malerei, die sehr verbreitet war, wird oft in den Rechnungen der Bürgermeisterämter erwähnt. Anhand von schriftlichen Quellen und figurativem Material, welches sich noch erhalten hat, kann eine umfassende Übersicht über die allgemeine Entwicklung der Malerei in Siebenbürgen, in der angeführten Zeitspanne, geboten werden.

⁷³ C. D., Teutsch, *Schässburger Gemeinderechnung von 1522*, in *Archiv*, I, 1853, p. 158, 317.

⁷⁴ Goldenberg, S., *op. cit.*, p. 115.

⁷⁵ Binder, P., Huttmann, A., *Laurentius Fronius, ein Kronstädter Buchdrucker, Holzschnittmeister und Maler des*

16. Jahrhunderts, in *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, XIV, 1971, 1.

⁷⁶ W., Wenrich, *op. cit.*, p. 56.

⁷⁷ * * * *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt, I. Brașov, 1866*, p. 505.

UN MONUMENT ISTORIC DISPĂRUT DIN BAZINUL AMPOIULUI (JUD. ALBA)

de IOANA CRISTACHE-PANAIT
ION ISTUDOR

Lucrările de inventariere a monumentelor istorice au surprins la Bucerdea Vinoasă, pe unul din dealurile ce domină aşezarea, zilele de sfârşit ale vechii ctitorii româneşti de aici.

Cu bolţile căzute, cu ancadramente de uşi şi ferestre dispărute, păraginitul lăcaş nu mai deţinea atunci nici actul înscris al ridicării sale, recurgîndu-se, în scopul aprecierii acestui moment, la compararea sa stilistică cu monumentele de acelaşi gen din zonă. Durat din bolovani de piatră, asemeni tuturor construcţiilor de zid de pînă în pragul secolului al XVIII-lea¹, edificiul înfăţişa planul, de veche tradiţie, al unui dreptunghi, cu absida decroşată poligonală², aceasta fiind prevăzută cu contraforţi, a căror înălţime atingea cornişa, elemente ce se regăseseră, într-o formă mai arhaică, la ctitoria cnezială din prima jumătate a secolului al XV-lea de la Lupşa dar şi, într-o formă similară, la monumentul restaurat de la Galda de Jos, databil cel mai tîrziu în secolul al XVII-lea³.

Ferestrele laterale ale navei, cît şi cea a altarului, semicirculare în partea de sus, prezentau largi evazări spre interior, cea de pe vest, de dimensiuni reduse, fiind reamintită de aceea, cu aceeaşi formă şi amplasament, a lăcaşului de piatră de la Ampoiţa, ale cărei începuturi erau deja vîtate în 1761⁴.

Peretele de piatră dintre pronaos şi naos, cu o intrare centrală, cu partea superioară semicirculară şi două nişe laterale de aceeaşi formă, îşi găseşte un corespondent în ctitoria de piatră, din 1614, a moşilor din Poieni⁵.

Respectînd o veche tradiţie, meşterii de la Bucerdea au separat printr-o catapeteasmă de zidărie⁶ nava de absida răsăriteană în care, în grosimea zidului de nord, au săpat o nişe pentru proscomidie, ca cea de la biserica fostei mănăstiri Măgina, existentă în 1611.

Forma semicilindrică de acoperire a navei era amintită atunci numai de prezenţa arcelor dublouri, existînd de asemenea indicii pentru bolta semicilindrică a absidei, racordată cu traseul pereţilor prin suprafeţe înclinate, sistem preluat din arhitectura populară. Considerente stilistice⁷

* Comunicare la Sesiunea ştiinţifică « Continuitate, unitate, independenţă în istoria poporului român », Alba Iulia, 1—2 decembrie 1979.

¹ Almaşu-Mare-Joseni, Ampoiţa, Galda de Jos, Teiuş, Vinu de Jos, cf. Eugenia Greceanu şi Ioana Cristache-Panait, *Biserici româneşti din raionul Alba Iulia*, în *Mitropolia Ardealului*, XI, 1966, 4—6, p. 316—330, şi XI, 1966, 11—12, p. 717—729 (—alfabetic).

² Întîlnit, printre altele, şi la ctitoria cnezială din secolul al XV-lea, de la Lupşa.

³ Eugenia Greceanu şi Ioana Cristache-Panait, *op. cit.*,

nr. 4—6, 1966, p. 328.

⁴ *Ibidem*, p. 323—324.

⁵ Monument cercetat la faţa locului.

⁶ Precum la Almaşu Mare—Joseni, Galda de Jos, Geoagiu de Sus, cf. Eugenia Greceanu şi Ioana Cristache-Panait, *op. cit.*, nr. 4—6, p. 320, 327; nr. 11—12, 1966, p. 724.

⁷ Ancadramentul profilat al intrării de pe latura sud, decorat, în partea superioară, în spaţiul dintre profilul semicircular şi cel al muchiei exterioare, cu motive vegetale şi o cruce, prezenta forme mai arhaice decît cel asemănător de la monumentul din cartierul Lipoveni, Alba Iulia.

și de tehnică constructivă, amintite aici, tind a fixa ridicarea lăcașului de la Bucerdea Vinoasă în prima jumătate a secolului al XVII-lea, ulterior construirii monumentului de cult de la Poieni, de care, dincolo de elementele de analogie amintite mai sus, îl apropiau și forma de plan, dimensiunile și armonia proporțiilor. La mijlocul secolului al XVIII-lea, când construcției i s-au făcut lucrări de reparație, la numele său se adăugase deja atributul vechimii, date pe care un protocol din 1761

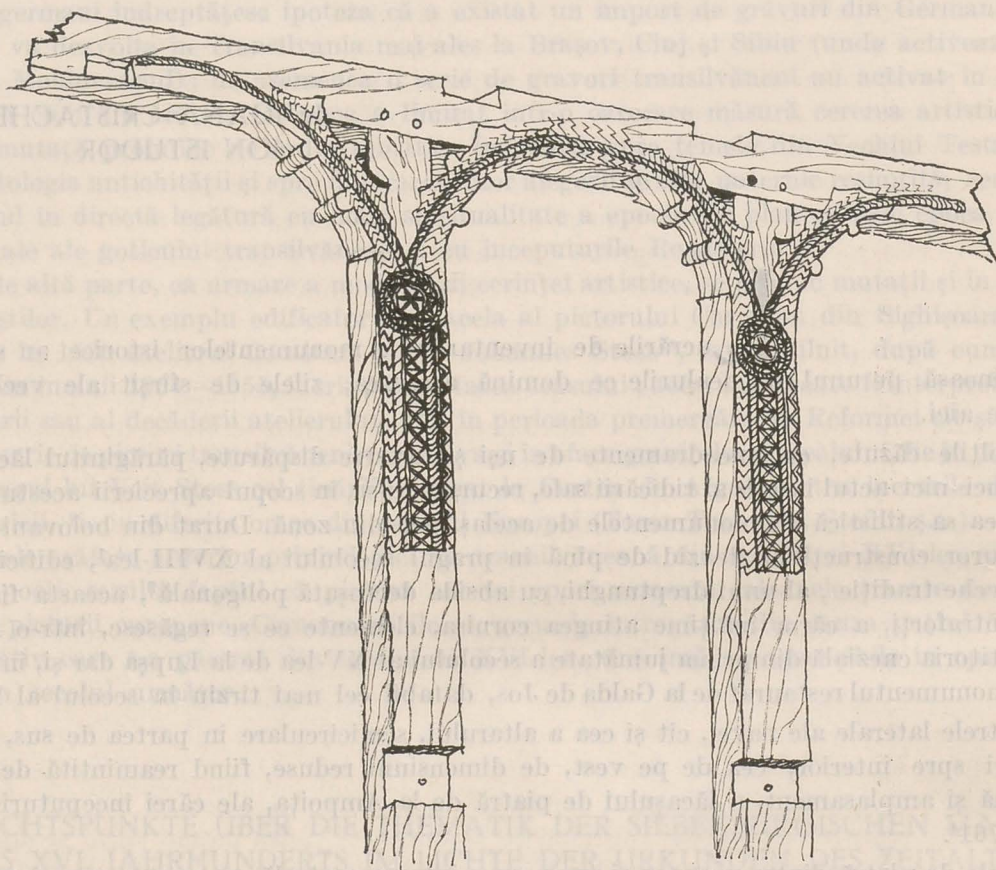


Fig. 1. — Prispă de lemn de pe latura de sud. Desen.

le consemnează⁸. Săpături arheologice pe colina unde s-a aflat acest edificiu nu ar fi nici acum târzii, ele putînd să confirme, dar și să coboare în timp, datarea propusă de noi, după cum ar putea dezvălui, ca și la Ighiel, fundațiile ctitoriei care a precedat-o.

Două elemente de arhitectură populară singularizau farmecul vechii ctitorii de la Bucerdea Vinoasă. O frumoasă clopotniță, peste pronaos, cu foișor în console și coif rivalizau cu realizările de același gen de la Dănulești (Hunedoara) sau Bica (jud. Cluj). Dar dacă obiectul adaptării clopotnițelor lăcașurilor de cult din zid la forme populare, cu unul sau două foișoare, se împămîntenise în zonă, exemple, în acest sens, alegînd numai Galda de Jos și Ighiel, nu același lucru putem spune despre originea locală a încintătoarei prispe de pe latura de sud, în ale cărei arcade și stilpi erau săpate cu iscusință ornamente străvechi, ca frîghia, rozeta și alte motive geometrice⁹, prispă neregăsită la monumentele de lemn sau zid¹⁰ păstrate în partea locului, ci numai departe, pe Valea Crasnei sau a Crișului.

Din plăcuta decorație pictată ce strălucise pe pereții lăcașului, separată în registre prin benzi colorate, nu se mai vedea, în momentul cercetării edificiului, decît friza mucenicilor de pe peretele

⁸ *Șionul românesc*, IV, 1872, p. 89 (« biserica vechea a fost reparată de săteni »).

⁹ Motive regăsite în ancadramentele monumentelor de lemn din zonă, un exemplu concludent constituindu-l anca-

dramentul intrării (la care s-a renunțat) de la Geogel. In

¹⁰ Prispă de la Ighiel este simplă, fără bogăția decorativă a celei de la Bucerdea, cf. Eugenia Greceanu și Ioana Cristache-Panait, *op. cit.*, nr. 11–12, 1966, p. 717.



Fig. 2. — Pictură de pe peretele de sud al naosului.



Fig. 3. — Fragment de pictură din navă.

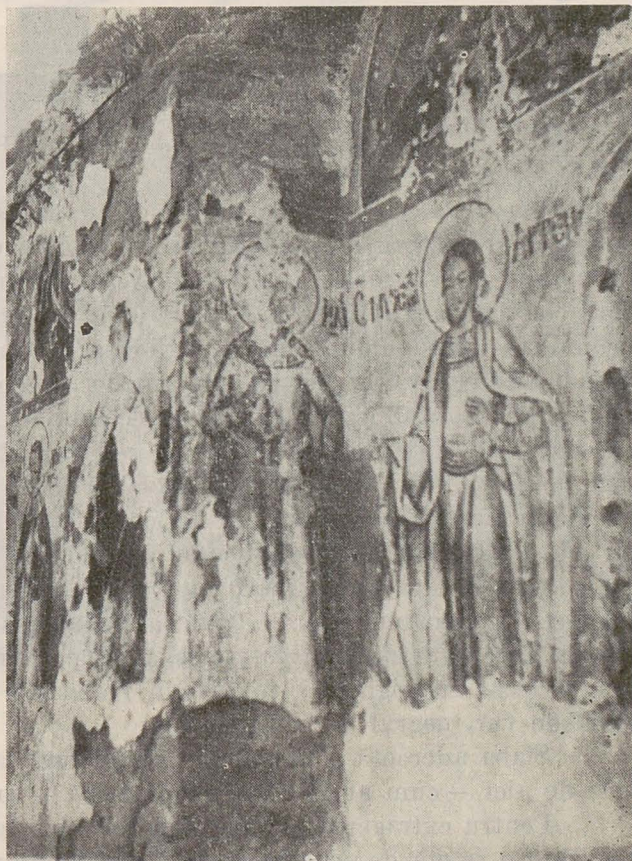


Fig. 4. — Pictură pe pereții de sud-vest ai naosului.

de sud al navei, continuată pe cel de vest, pînă în dreptul intrării, cîteva fragmente din motivul ornamental de pe timplă și din brîul median de pe fațada de sud, ca și Arhanghelul Mihail din dreapta intrării. Pictura de pe timpanul de vest al navei, scena urcării la cer a prorocului Ilie, și trei scene din ciclul christologic au fost scoase de sub tencuială cu prilejul lucrărilor de salvare a picturii. De pură tradiție bizantină, valoarea artistică a picturii de la Bucerdea Vinoasă constă în conturul sigur al desenului, realizarea după tipic a veșmintelor largi, ale căror falduri se citesc în culoare dar și în delicata mișcare a personajelor și, în sfîrșit, în chipurile frumoase ale acestora, redată întocmai după erminii. Alături de aceste însușiri, motivele ornamentale menționate, cel floral de pe

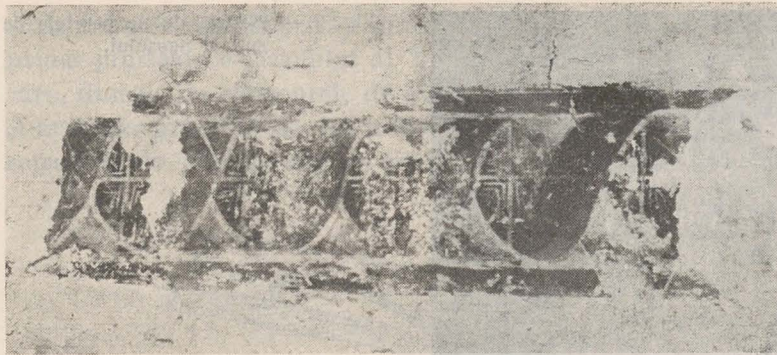


Fig. 5. — Detaliu din briul pictat la exterior.



Fig. 6. — Fragment din pictura exterioară.

timplă, ca și cel ce constituia briul median, regăsite cu prisosință în ansamblurile de pictură brîncovenească și postbrîncovenească de la sud de munți, dezvăluie fără greutate penelul unor meșteri formați în acea atmosferă artistică. Această apreciere poate fi întărită și de inscripția în vopsea, care consemnează : « Borcea Mateiu, 1772 meseța mai în 10, Mihăilă, Gheorghe ». Recunoaștem în primul semnatar pe unul din zugravii ce-și lasă numele, în 1741, în pomelnicul de la Rîmeți, lui atribundu-i cu certitudine figurile mucenicilor, legendele, ce denotă o stăpînire a condeiului, fiind într-o grafie ce coboară dincolo de mijlocul secolului al XVIII-lea. Ceilalți doi, ce-și trec numele după dată, un semn al poziției lor față de opera realizată, fac parte desigur din pleiada de zugravi transilvăneni uceniciți în școala de pictură de la Rîmeți¹¹. Strădaniile artistice ale lui Gheorghe le putem surprinde pe pereții monumentului de lemn de la Berghin¹², și la Sartăș, unde lucrează în 1780¹³, iar pe cele ale lui Mihăilă în munți, la Valea Largă, unde semnează printre zugravi, în 1782¹⁴.

Socotind că nu se mai poate opri procesul de distrugere al bisericii din Bucerdea Vinoasă, s-a trecut, în toamna anului 1966, la extragerea de urgență a fragmentelor ce mai rezistaseră din pictura executată în tehnica *al fresco*, pe o preparație din var și puțini cîlți, în grosime de 2—4 mm. S-a precizat că pigmentii folosiți în realizarea decorului pictat au fost ocrurile galbene și roșii, albul de var, negrul de cărbune.

Slaba aderență a preparației de pictură la tencuială în registrele superioare a făcut ca scenele de aici — cum ar fi *Cina cea de taină* — ca și fresca de pe timplă să cadă cu ușurință.

Pentru extragerea picturii rămase¹⁵ s-a recurs la metoda *stacco*, a folosirii propriei preparații. Utilizînd o rețetă de adeziv, pe bază de clei de piele, s-a lipit pe suprafața de extras un strat de

¹¹ Unui alt zugrav format pe șantierul acestei școli i se datorește pictura din 1781, de la Ighiel, mult asemănătoare celei de la Bucerdea Vinoasă, de care se deosebește însă, în primul rînd, prin expresia rustică de pe fețele personajelor.

¹² Alături de Toader și Simion.

¹³ Semnează Gheorghe sin Iacovici în inscripția de pictură, alături de Ciungar Toader și Dinil Tetea; și Gheorghe zugrav pe icoanele împărătești realizate, în 1782 și 1793 (date adunate de la monumente); Marius Porumb, îl mențio-

nează pe Gheorghe zugrav sin Iacovici, în 1785, în pictura de la Rășinari, dar nu-l identifică cu autorul picturii de la Sartăș, cf. *Zugravi și centre românești de pictură din Transilvania secolului al XVIII-lea*, în *Analele Institutului de istorie și arheologie Cluj-Napoca*, XIX, 1976, p. 118.

¹⁴ « ... zugrav Ciungar Toader, Sun Mihăilă zugrav și Savu Dianu ».

¹⁵ Lucrare executată sub conducerea ing. Ion Istudor.

Fig. 7. — Pictură pe peretele de vest al naosului.



Fig. 8.—Pictură de pe peretele de vest al naosului.



Fig. 9. — Detaliu din pictura peretelui de sud al naosului.

Fig. 10.— Panou 'cu pictură extrasă de pe peretele de sud.

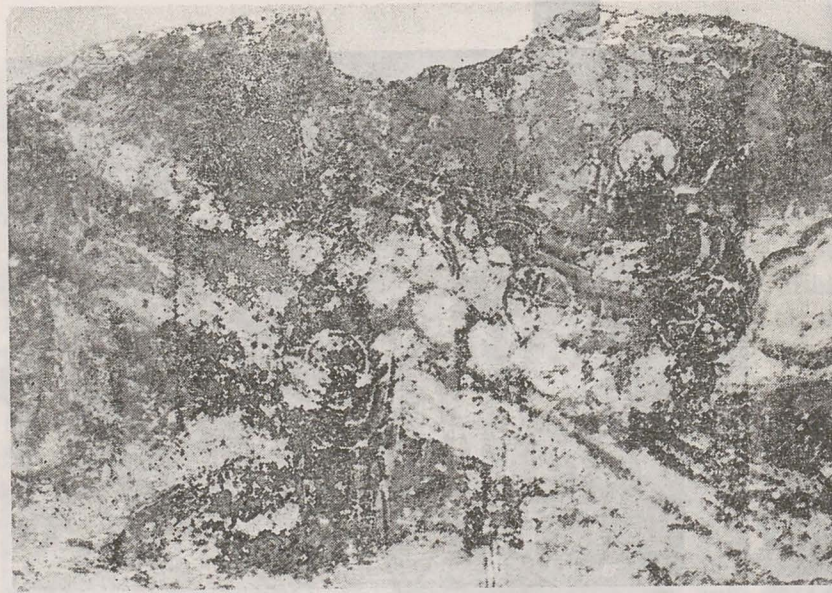


Fig. 11.— Panou cu pictură extrasă de pe latura vest.



Fig. 12.— Panou cu fragment extras din decorația pictată a timpiei.

tifon și altul de pînză, încadrînd panourile respective în rame de lemn și rigidizîndu-le prin lipirea de șipei (pentru a se preveni smulgerea lor în timpul lucrului).

Menționăm aflarea sub pictură a două schițe desenate, reprezentînd, cea de pe vest, un cap de episcop, iar celalaltă, de pe sud, pe Sf. Cristofor¹⁶. Panourile de pictură extrase¹⁷ au fost

¹⁶ Personaj ce a fost și în pictura de la Geoagiu de Sus. — așezate în lăzi anume confecționate.

¹⁷ 15 panouri înfășurate în molton și carton ondulat și

găzduite la Muzeul Unirii din Alba Iulia, unde în toamna anului 1968 s-au săvârșit și operațiunile de transpunere a acestora pe un suport de pinză și montarea în rame speciale¹⁸. Lucrările s-au oprit aici, nefăcându-se și restaurarea propriu-zisă a picturii, absolut necesară pentru o prezentare muzeistică convenabilă¹⁹.

Reconstituind înfățișarea ctitoriei sătești dispărute din străvechea așezare pe care un izvor documentar din 1346 o numește « Villa Olachallis Buchard »²⁰, am urmărit ca cele știute și păstrate²¹ despre ea să nu se risipească ci să-i statornicească existența în istoria artei românești.

UN MONUMENT DISPARU DU BASSIN DE LA RIVIÈRE DE AMPOIUL (DÉPARTEMENT DE ALBA)

RÉSUMÉ

Les auteurs présentent un édifice religieux, aujourd'hui disparu, mais qui a été inventorié par l'ancienne Direction des Monuments Historiques. Il s'agit de l'église de Bucerdea Vinoasă (département de Alba), datant probablement de la première moitié du XVII^e siècle et ayant été restaurée au XVIII^e siècle.

Les fresques qui en décoraient les murs et qui étaient de pure tradition byzantine ont pu être détachées par différents procédés techniques, transposées sur un support textile et montées dans des cadres. Elles sont conservées au Musée de l'Union de Alba Iulia mais une restauration proprement dite de la peinture n'a pas encore eu lieu.

¹⁸ Nivelarea panourilor pe spate s-a făcut cu un mortar din praf de calcar și caseină de calciu, apoi s-a lipit un strat de pinză de in, pe alocuri și unul de tifon, cu ajutorul caseinatului de calciu obținut, din brinză de vaci degresată și var pastă. După uscarea panourilor au fost înlăturate cu apă caldă materialele lipite pe fața picturii. Pinza cu pictură a fost montată în ramă confecționată din șipci de brad, peste care s-a aplicat o plasă de sîrmă galvanizată.

¹⁹ Fragmentele de frescă sînt expuse în Muzeul Episcopiei de Alba Iulia.

²⁰ Coriolan Suciu, *Dicționar istoric al localităților din Transilvania*, vol. I, București, 1967, p. 108; Șt. Pascu, *Voievodatul Transilvaniei*, vol. II, Cluj-Napoca, 1979, p. 67, 463.

²¹ Clișeele imaginilor fotografice se află în fototeca Direcției Economice a Patrimoniului Cultural Național din C.C.E.S.

IOSIF ISER—CÎTEVA MODALITĂȚI DE REPREZENTARE A FIGURII UMANE ÎN GRAFICA INTERBELICĂ

de ELENA MATEESCU

P arcurgind în memorie cîteva reprezentări ale figurii umane de la Luchian pînă în timpul celui de-al doilea război mondial și, mai ales, în perioada interbelică, observăm că portretul, în accepția secolelor anterioare în Europa și a secolului al XIX-lea în România, se întâlnește din ce în ce mai rar în arta plastică din țara noastră. Odată cu afirmarea impresionismului, cînd s-a manifestat tendința includerii omului în mediul ambiant la egalitate de valoare, odată cu apariția reprezentării spontane a modelului și dispariția « conceptului eroic al individualității »¹, în Europa se manifestau primele semne care anunțau disoluția genului. În secolul al XX-lea, fauvismul și cubismul aveau să renunțe la unicitatea persoanei.

În arta plastică românească, însă, figura umană va mai continua să-și păstreze unicitatea și, mai mult încă, uneori va apărea o unicitate a grupului ca, de pildă, în unele lucrări de Iser, Ressu, Ștefan Dimitrescu sau Tonitza. Omul reprezentat este implicat — aluziv sau ostentativ — în categoria socială căreia îi aparține, cu trăsăturile ei definitorii din care rezultă modul de viață și mentalitatea. Figurarea sa atinge tipizarea, privind deci nu individul izolat ci un grup determinat, cu preocupări și aspirații comune.

Reprezentarea figurii umane în arta plastică din România a perioadei interbelice a fost posibilă datorită unor investigații complexe a trăirilor interioare și a integrării în mediul ambiant, omul fiind privit totodată ca individ izolat și ca parte componentă a unui grup social. Marii pictori și graficieni români ai epocii se impun a fi socotiți tributari prefacerilor sociale și politice din primul sfert al secolului nostru, care au deschis noi orizonturi către înțelegerea și reprezentarea omului. Nu este lipsit de semnificație faptul că mulți dintre artiștii noștri de seamă au fost membrii ai asociației « Arta română », constituită chiar în timpul războiului și a cărei primă expoziție s-a deschis în ianuarie 1918 — eveniment ce poate fi socotit ca un simbol a reînnoirii artei românești. « Să ne gîndim că la expozițiile asociației „Arta română” au prezentat unele din cele mai importante creații pictorii Ressu, Pallady, Tonitza, Dărăscu, Iser, Ștefan Dimitrescu, Șirato, Theodorescu-Sion, Steriadi, Bunescu, Ghiață, Cornescu și mai tinerii Maxy, Iorgulescu-Yor, Nina Arbore, S. Maur și sculptorii Brancuși, Paciurea, Medrea, Jalea și Han. Între majoritatea membrilor sau expozanților au existat nu numai afinități de gust estetic și stimă reciprocă, ci și un crez comun, concepții progresiste » — scria Petru Comarnescu într-un articol din 1964 consacrat acestei asociații².

Momentul determinant, innoitor al artei românești din prima jumătate a secolului al XX-lea a fost atins prin opera lui Luchian, ale cărui autoportrete — după cum afirma Oscar Walter Cisek în anul 1946 — realizează, « cu prisosință, substanța fundamentală a unei arte care trebuia să se impo-

¹ Eugenio Battisti, *Ritratto*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Roma, 1958, p. 563, col. 596.

² Petru Comarnescu, *Însemnări despre « Arta română »*, in *Arta plastică*, 1964, nr. 10—11, p. 539.

trivească impresionismului : umanul »³. Nu întâmplător, deci, expoziția din 1920 a asociației « Arta română » a fost pusă sub tutela spirituală a lui Ștefan Luchian, fapt datorat în mare măsură lui Nicolae Tonitza.

Artiștii din țara noastră care s-au afirmat în perioada interbelică — lung răstimp de importanță istorică determinând schimbări fundamentale ale concepțiilor ideologice — abordează tematica portretistică dintr-un nou unghi de vedere. Aproximarea dintre artiști și oamenii din jurul lor se face mai direct, mai sincer, mai lipsită de convenții. Relațiile interumane schimbându-se, reprezentarea omului în artă apare într-o lumină nouă.

Interesul pentru figura umană se manifestă cu intensitate în artele plastice din România începând din primul deceniu al secolului nostru. Este un interes real pentru că se oprește la aspectele vieții în sine, implicată în realitatea socială și politică. Colaborările unor artiști români cu desene satirice și politice la diferite publicații din primele decenii ale secolului al XX-lea vor marca un timp opera lor, nu numai din punct de vedere stilistic ci și sub aspectul bogăției de idei, determinând noi concepții în reprezentarea figurii umane. Debutul lui Iser în grafica publicitară la *Adevărul*, în 1905, al lui Șirato la *Paravanul*, tot în 1905, primele desene publicate de Theodorescu-Sion la *Furnica*, *Zavera* și *Nea Ghiță*, în 1908, începutul colaborărilor lui Tonitza la *Arta română*, în 1911, precum și desenele publicate de Ressu înaintea primului război mondial, mai întâi la *Furnica*, apoi la *Adevărul*, *Cronica*, *Facla*, inițiază o nouă atitudine în artă, o nouă mentalitate în reprezentarea omului.

Între artiștii menționați, Iosif Iser a ocupat un loc bine definit prin colaborările sale. Grafica antebelică datorată lui Iser, îndepărtată atât prin concepție cit și prin factură de tiparele tradiționale, contribuie la pregătirea unei arte viguroase, ale cărei imagini se vor distinge prin conturări categorice, prin volume clar construite, punând în valoare reprezentarea monumentală a figurii umane. Această din urmă tendință, remarcată în numeroase opere expuse de gruparea « Arta română », fusese de altfel prefigurată de artiști ai aceleiași asociații în compozițiile lui Steriadi *Chivute în Piața Mare* (1904) și *Hamali în port* (1908), precum și în *Academia « Terasa Oteteleşanu »*, expusă de Ressu în 1913. Tonitza, Șirato, Ștefan Dimitrescu, Theodorescu-Sion, Ressu dobîndesc de asemenea, în anii primului război mondial, capacitatea de a realiza desene cu o structură arhitectonică limpede. Încadrarea monumentală în pagină, fie și pe o foaie de schițe, imbinată cu asperitatea și incisivitatea ductului, vor sugera o solemnitate și o demnitate adesea înrudite cu tragicul.

Marea pondere a reprezentării omului în creația lui Iser coincide cu asimilarea influențelor provenite de la constructivismul cézannian ce a contribuit în arta românească la unele reprezentări monumentale ale figurii umane și coincide, în același timp, cu manifestări ale tendințelor expresioniste la noi în țară, ce găseau cele mai adecvate soluții în figurarea contradicțiilor și suferințelor atât de acute în primele decenii ale secolului nostru. « Un factor dinamizator al constituirii unei stilistici de factură expresionistă ar putea fi și ideologia cercurilor socialiste, cercuri frecventate de unii artiști tineri de pe atunci, printre ei Camil Ressu, Iosif Iser, Ștefan Popescu »⁴.

Afilieră la ideologia progresistă a epocii antebelice și interbelice este atestată în paginile revistei *Cuvîntul liber* prin articolul *Un răzvrătit : Iser*, semnat de Tudor Teodorescu-Braniște într-un număr special dedicat pictorului (1 decembrie 1934, p. 3) : « Cei mai mulți de aici au deschis ochii în viață pe desenurile lui Iser din *Facla* antebelică. Și nu numai pe desenurile lui politice. Nu numai pe acele admirabile „capete” — minuni de interpretare adîncă și de necruțătoare analiză. Ci pe desenurile lui sociale, de o tragică profunzime »⁵. Unul dintre « capete » este desigur și portretul lui I. L. Caragiale, apărut pe coperta revistei *Facla* din 16 iunie 1912, cu titlul *Cei care nu mor...* Deși bine cunoscut, de asemenea datorită reproducerilor mai târzii, acest portret al lui Caragiale, al cărui desen pregătitor este întilnit în Cabinetul de stampe și desene al Muzeului de artă al Republicii Socialiste România (inv. 2254), continuă să emoționeze în primul rînd prin evocarea confruntării a doi mari artiști care aveau idealuri comune. Expresia complexă, datorată unei ușoare asimetrie, tendința spre caricatură marcată de deformări neexcesive sînt obți-

³ *Sufletul românesc în artă și literatură*. Antologie întocmită și comentată de Al. Oprea, Cluj, 1974, p. 64.

⁴ Dan Grigorescu, *Istoria unei generații pierdute : Expre-*

sioniștii, București, 1980, p. 428.

⁵ *Reviste progresiste românești interbelice*, București, 1972, p. 76. (Volum elaborat sub îndrumarea lui Marin Bucur).

nute din tuș, conté și accente în guașă albă, din conturări incisive ce delimitează umbrele transparente. Compoziția susținută de o rețea de linii, ce pune în valoare interferența volumelor, plasează chipul scriitorului în rindul celor mai semnificative realizări din arta românească înrîurite de viziunea constructivistă. Un an mai târziu, portretele desenate de Iser pentru revista *Flacăra* — printre care și un alt portret al lui Caragiale — aveau să fie reunite în albumul *50 figuri contemporane*, însoțite de un text de P. Locusteanu.

Aceste imagini constituie o tranziție de la caricatură la portret, încadrându-se într-o perioadă de activitate în care artistul își manifesta cu predilecție interesul față de om privit și redat sub aspectul său particular, unic. El se încadrează concepției conform căreia pentru « caricaturist omul este un fapt, un început și un sfârșit de lume, un dat în sine, o entitate »⁶.

Încadrat în fluctuațiile epocii, asimilind influențe din arta europeană, transpunându-le prin particularitățile creației sale în climatul vieții românești, Iosif Iser a lăsat în urma sa o succesiune de imagini ale contemporanilor, de la celebrele *Figuri contemporane* la anonimele chipuri de oameni din Dobrogea. Socotind drept definitorie pentru personalitatea artistului opera din perioada interbelică, urmărirea atentă a atitudinii lui Iser în fața modelelor sale, în câteva momente ale acestei perioade, prezintă interes și prin fuziunea dintre opțiunea stilistică și ideea comunicată de reprezentarea unui anumit tip uman.

Anul 1913, anul publicării *Figurilor contemporane*, prin care se afirmă ca portretist, este totodată un an de răscruce datorită cunoașterii Dobrogei.

Peisajul arid dobrogean este propice viziunii sale constructiviste, îi facilitează posibilitățile de a reda clar volumele, de a le diseca în fațete, transpunând această modalitate și în reprezentarea omului, îi stimulează preferința pentru construcția logică, provenită de la Cézanne. Înțelegerea oamenilor din aceste locuri îl îndeamnă la o interpretare a figurii umane diferită de cea din trecut. Analiza psihologică a grupului de indivizi, nu a indivizilor care constituie grupul, prin atitudini, amplasare în spațiu, integrare în peisaj, este folosită de Iser în scopul aprofundării semnificației sociale a imaginii, sugerind indisolubile relații interumane. În anul viitor, pictorul abordează importanta compoziție *Familie de tătari*, pe care o va finaliza după sfârșitul primului război mondial.

În 1930, criticul Alexandru Busuioceanu arunca o privire retrospectivă asupra creației artistului, începînd cu douăzeci de ani în urmă, remarcînd « tendința constant manifestată de Iser de a reda nu individualul, ci tipicul modelelor lui. De la portretele de scriitori, de odinioară, în care trăsăturile se simplificau reducîndu-se la linii caracteristice, uneori caricaturale, și pînă la concentratele tipuri de țărânci expuse mai de curînd, preocuparea aceasta de a izola individualul adîncindu-l pînă la a-i da valoarea de generic s-a accentuat continuu [...] »⁷. Definirea făcută de Al. Busuioceanu viziunii artistice a lui Iosif Iser este totodată definirea unei tendințe înnoitoare a epocii manifestată în țara noastră, chiar dacă la Iser ea a fost mai limpede cristalizată. Criticul subliniază intelectualizarea artei lui Iser, transpusă în linii sintetice, condensînd aspectele multiple ale obiectului în trăsături caracteristice, în forme ordonate arhitectonic. Deformările figurilor, liniile deviate ale desenului adaugă trăsături expresioniste structurii constructiviste. În optica lui Busuioceanu, un « portret de Iser e nu numai un aprofundat studiu psihologic, dar o



Fig. 1. — Iosif Iser, I. L. Caragiale. Tuș, conté și guașă albă (1912), inv. 2 254, Muzeul de artă al R. S. România.

⁶ Petru Manoliu, *Eseu pentru cunoașterea omului*, în *Vremea*, 8 martie 1942,

⁷ Al. Busuioceanu, *Iser*, Craiova, (1930), p. 28.



Fig. 2. — Iosif Iser, *Soldați în tranșee*. Tuș și laviu, datat 1917, inv. 2 255, Muzeul de artă al R. S. România.

raționalizare a trăsăturilor modelului și o încercare de a abstractiza asupra lor »⁸. Referindu-se în continuare și la picturi, autorul afirmă că sînt « prea puține pinzele lui care ar putea fi intitulate în adevăr „portrete”. În cele mai multe, „tipul” domină cu aceeași caracteristică de generic pe care am relevat-o. Țărănci cu fețe imobile, cu expresii abătute și îngîndurate ca de urmărirea unui vis interior, turcoaice gemene prin chipuri și prin atitudinile de molatică abandonare sau portrete variate expuse în mai toate expozițiile, toate mărturisesc aceeași înclinare a artistului de a-și interpreta modelul pînă la transfigurare »⁹.

Tipurile de țărani români, de turci sau de tătari din Dobrogea, compuse izolat sau în grupuri, aduc noi rezolvări plastice prin grafica lui Iser, noi concepții de reprezentare a figurii umane.

Două lucrări aflate la Muzeul de artă al R. S. România, una intitulată *Țărănci la tîrg*, data-bilă 1919 (inv. 239), alta, *Turcoaice la Scutari*, datată 1919 (inv. 296), sînt două soluții asemănătoare ale unor portrete colective. În cea dintîi, grupul de trei țărănci, din primul plan, pare să fie reprezentarea aceluiași tip de femeie prin care urmărește nu atît trăsăturile fizionomice cît pe cele psihice. Toate trei stau ghemuite, crispate, îmbătrînite de arșiță și muncă. Două dintre ele au o imobilitate solemnă ce pare să le lege de pămînt. În contrast cu fundalul aproape planimetric, volumele accentuate în primul plan sînt sculpturale, masive. Același mod de a insera figurile în peisaj se întîlnește și în *Turcoaice la Scutari*. Aici, cele trei figuri ghemuite amintesc de *Țărăncile la tîrg*, aidoma lor avînd o imobilitate de stîncă fixată de pămînt. Viziunea constructivistă este mai clară în lucrarea din urmă, iar tranziția de la tridimensionalitate la planimetrie apare în toată imaginea. Personajul din stînga, învăluit în întregime, pare o figură alegorică a durerii, a cărei expresie este concentrată în ochi, singurii descoperiți. Chipul crispăt al femeii din mijloc, cu asimetrii evidente, precum și cel enigmatic dar grotesc al femeii din dreapta intervin ca elemente de origină expresionistă. Ca și în compoziția precedentă, unul și același personaj pare privit din trei unghiuri de vedere, amîndouă imaginile evocînd un sentiment unitar care leagă o colectivitate, în care individualitatea se pierde.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.



Fig. 3. — Iosif Iser, *Țărânci la tîrg*. Guașă acuarelată, inv. 239, Muzeul de artă al R. S. România.



Fig. 4. — Iosif Iser, *Turcoaiice la Scutari*. Tuș și laviu, datat 1919, inv. 296, Muzeul de artă al R. S. România.

Într-un articol din anul 1920, N. N. Tonitza releva faptul că portretele lui Iser se amplifică : « De la masca propriu-zisă, pe care o trata cu o vervă diabolică, Iser a trecut la completarea prin atitudini, costum și decor. Portretele sale de azi depășesc hotarul mărginit acestui gen și trec în câmpul <picturii de gen> — un „genre” larg, dramatic, cu eterne calități de psihologie colectivă »¹⁰.

Doi dobrogeni (Muzeul de artă al R. S. România, inv. 8 146) — desen și acuarelă —, lucrare excepțională ca expresivitate și factură, rezolvă reprezentarea portretului de grup într-un mod diferit : expresii, atitudini și tente cromatice se completează reciproc ; chipul melancolic și blind al femeii, cu trăsături alungite, acoperit de o palidă tentă roz, apare în contrast cu tipul mongoloid accentuat, puternic, al bărbatului, într-o cromatică cenușie susținută de trăsături ce tind către expresionism. Lucrarea, nedată, pare mai tîrzie decît cele precedente datorită unei reale virtuozități a facturii și a unei deosebite clarități a viziunii. Tentele de acuarelă, dispuse în fațete, delimitate de contururi în laviu, plasează imaginea la interferența dintre influența constructivismului cézannian și cea a cubismului.

Desigur că figurarea grupurilor umane în coeziunea lor nu reprezintă o excepție prin opera lui Iosif Iser. În lucrări de Șirato și Tonitza din prima lor etapă de activitate, în unele lucrări de Ressu și Theodorescu-Sion se manifestă această tendință. În pictura și grafica lui Ștefan Dimitrescu ideea de a accentua în artă relațiile interumane apare și mai pregnantă : « În centrul artei lui Ștefan Dimitrescu stă omul. Dar — cu excepția cîtorva portrete — nu omul izolat, insul, ci omul în relație cu mediul său uman și natural, omul deschis față de lume [...] »¹¹. Dar caracterul de unicitate al unui grup indisolubil este mai accentuat la Iser, ducînd la o mai pregnantă impresie de coeziune socială și spirituală, în ciuda despersonalizării indivizilor care îl compun.

De la desene ca, de pildă, *Soldați în tranșee* (tuș și laviu — 1917, Muzeul de artă al R. S. România, inv. 2 255), în care suprafețele redată în fațete, separate prin muchii, și conturările anguloase definesc tipologia colțuroasă, aspră, comună celor trei soldați, comunicînd prin fuziunea dintre viziunea compozițională și factură sentimentul solidarității umane care face dintr-un grup o singură ființă, Iser va trece către compoziții în care tensiunea psihică a personajelor se atenuază, iar mijloacele de exprimare dobîndesc treptat o fluentă ce concordă cu ideea sugerată.

Desigur că și colaborările cu desene la presă, mai ales în cel de-al doilea deceniu, au marcat un timp pictura primei perioade de creație a unor artiști, pictură în care grafica incisivă, anguloasă este încă evidentă. Dar, totodată, îndepărtarea de momentele de mari neliniști ale războiului coincide uneori cu modificarea viziunii. În perioada interbelică se remarcă o concordanță între evoluția viziunii stilistice și conținutul de idei în creația cîtorva pictori ai grupării « Arta română ». De pildă, accentuata tendință spre construcția volumelor la Șirato și Iser se va atenua în etapele ulterioare ale creației acestor artiști în favoarea unei arhitectonici mai puțin tranșante, structurarea imaginii fiind modificată spre sublinierea unui alt conținut ; incisivitatea și angulozitatea ductului din opera lui Tonitza și cea a lui Iser vor fi înlocuite treptat de conturări cursive, rotunjite. Astfel, nota dramatică din compoziția *Coadă la pîine* (1919) de Nicolae Tonitza, exprimată prin conturări casante, întrerupte, poate fi situată în opoziție cu imaginea *Femeii în cerdac* (1924), în care conturările unduoase, continue ale personajului, ca și repetarea liniilor circulare ale obiectelor din primul plan comunică un sentiment de calm și echilibru.

Un moment de tranziție din creația lui Iser, în privința unității conținutului de idei și al mijloacelor de exprimare, pare să-l reprezinte desenul *Țărancă pe gînduri* (tuș, laviu și acuarelă, nedat — Muzeul de artă al R. S. România, inv. 7 047), excepțional ca viziune și factură. Aici ductul e mai fluent, suprafețele nu mai sînt segmentate în fațete, dar conturările rămîn anguloase. În contrast, tentele de laviu în tuș sînt picturale. Poziția statică a femeii se înscrie pe o diagonală, văzută din perspectivă plonjantă. Trasarea accentuată a mîinii prelungește motivul ornamental al mîneii, dungi care devin axe în jurul cărora sînt distribuite celelalte linii ale compoziției. Inter-

¹⁰ N. N. Tonitza, *Iser*, în *Cuvîntul liber*, 18 ianuarie 1920.

¹¹ Aurel D. Broșteanu, . . . *Acest altceva, pictura*, București, 1974, p. 89.



Fig. 5. — Iosif Iser, *Doi dobrogeni*. Tuș și acuarelă, inv. 8 146, Muzeul de artă al R. S. România.



Fig. 6. — Iosif Iser, *Țărancă pe gânduri*. Tuș, laviu și acuarelă, inv. 7 047, Muzeul de artă al S. R. România.

vine aici o dinamică a imaginii, o renunțare la inerție a personajului care concordă cu revenirea la individualizare.

Avind în comun cu *Țărancă pe gânduri* tendința de evidențiere a caracterului particular al figurii reprezentate, precum și rezolvarea stilistică asemănătoare — prin imbinarea contururilor casante cu laviul pictural, ca și prin introducerea unor elemente ornamentale, decorative —, *Cobzarul* (tuș și laviu — nedatat, Muzeul de artă al R. S. România, inv. 7 053), se deosebește de desenul precedent prin atitudinea artistului față de personajul portretizat. *Țărancă* era surprinsă spontan, ea apărea ca o parte dintr-un tot, din categoria socială căreia îi aparținea. Prin *Cobzar*, Iser revine la concepția tradițională a folosirii unui model. Portretul este proiectat pe un interior cu fundalul bine definit. Elementele introduse (fotoliul, tablourile zărite în fundal, drapajul în chip de mantie ce învăluie personajul) dovedesc deghizamentul său, studiul de atelier. Atmosfera interiorului se impune, copleșind identitatea personajului.

Pe de altă parte, în compoziții mai târzii se întâlnește un mod diferit de reprezentare a oamenilor din Dobrogea. Sugerind o stare de spirit aparte față de cea remarcată în desenul *Turcoaice la Scutari*, din 1919, cele două lascive *Tătăroaice pe gânduri* (laviu — 1924 — Colecția Weinberg) își găsesc corespondentul stilistic într-o mai accentuată tridimensionalitate și în rotunjirea volumelor clar construite. Conturările cursive, rotunjite se observă și în anii următori, ca, de pildă în *Balerina culcată* (tuș, laviu, guașă — 1928 — Colecția Iser).

În anul 1927, Oscar Walter Cisek recunoștea în Iser «un pictor însemnat printre pictori, un desenator neîntrecut și singurul gravor de seamă din cuprinsul artei contemporane românești»¹².

Atenția acordată omului se manifestă cu predilecție și în acest domeniu de activitate a artistului. Reprezentând tipuri din populația dobrogeană, Iosif Iser reia în gravură una din teme sale preferate care, între anii 1927 — 1933, dobândește o nouă semnificație. *Tătăroiacă* (gravură cu acul, nedatat — Muzeul de artă al R. S. România, inv. 40) figurează un personaj enigmatic, demn, de o monumentalitate impresionantă, într-un cadru abstract, lipsit de fundal.

Tătăroiacă (gravură cu acul — Muzeul de artă al R. S. România, inv. 20 912), datată 1933, prin reprezentarea personajului amintește de compoziția mult mai timpurie intitulată *Turcoaice la Scutari*. Figura monumentală, solid implantată în pământ, reia ideea relației om-natură, întâlnită în trecut. Însă imaginea mai târzie degajă un sentiment nou, de plenitudine, de siguranță, dat de desfășurarea concentrică a figurii și de centrarea ei în compoziție. Personajul pare dotat cu forță morală și fizică, accentuată de miinile masive care se odihnesc pe genunchi. Chipul, din care se văd numai ochii și linia nasului, are o expresie spiritualizată, în contrast cu miinile. Peisajul ambiant este clar precizat, pînă la orizont. Factura realizează un contrast între incisivitatea contururilor și catifelarea tentelor de valorație. Revenind la monografia dedicată artistului de Al. Busuiocanu în anul 1930, găsim referiri la preferințele sale manifestate pentru «tipurile țărănești cu trăsături viguroase și adâncite» și pentru «corpul îmbrăcat în faldurile mari ale unei stofe aspre»¹³, corpuri care «sunt văzute ca într-o modelare sculpturală, prin volume și prin planuri»¹⁴.

Fie că a reprezentat figuri de seamă sau tipuri anonime din Dobrogea sau Argeș, fie că a lucrat compoziții cu modele în atelier, pictura și grafica interbelică datorate lui Iosif Iser evocă oameni ai timpului într-o concepție care le asigură permanența spirituală. Creația sa confirmă ideea enunțată de Ion Frunzetti în anul 1942, conform căreia «credința în valoarea naturii umane și încrederea în demnitatea ei sînt absolut necesare»¹⁵. Iosif Iser, ca și alți artiști importanți din România care s-au afirmat între cele două războaie, a dovedit o reală înțelegere a contemporanilor săi, contribuind la surprinderea «unicității umane»¹⁶ a epocii.

¹² Oscar Walter Cisek, *Iosif Iser*, noiembrie 1927, în *Eseuri și cronici plastice*, București, 1967, p. 88.

¹³ Al. Busuiocanu, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴ *Ibidem*, p. 24.

¹⁵ Ion Frunzetti, *Pe marginea expoziției portretului românesc*, în *Vremea*, 29 noiembrie 1942.

¹⁶ *Ibidem*.

Fig. 7. — Iosif Iser, *Cobzar*. Țuș, și laviu, inv. 7 053, Muzeul de artă al R. S. România.



Fig. 8. — Iosif Iser, *Două tătăroaice*. Gravură cu acul, inv. 15 845, Muzeul de artă al R. S. România.





Fig. 9. — Iosif Iser, *Tătăroaică*. Gravură cu acul, inv. 40, Muzeul de artă al R. S. România.



Fig. 10. — Iosif Iser, *Tătăroaică*. Gravură cu acul, datat 1933, inv. 20 912, Muzeul de artă al R. S. România.

RÉSUMÉ

Dès le début du XX^e siècle, sous l'influence de la vision innovatrice de Ștefan Luchian dans l'art plastique de Roumanie, on constate une modification d'attitude dans la présentation de la figure humaine. L'activité de certains artistes qui pendant les premières décennies du siècle ont publié des dessins dans la presse détermine, à son tour, une compréhension plus percutante de l'homme impliqué dans la réalité sociale et politique.

Iosif Iser a été attiré à ses débuts par l'idée de publier un album contenant certaines importantes *Figures contemporaines*, paru en 1913. Pendant les années qui suivent la Première Guerre mondiale, son art embrasse de nouveaux aspects concernant la compréhension humaine. Les compositions à plusieurs personnages atteignent une valeur généralisatrice, d'ensemble. L'individu apparaît comme une partie composante d'un groupe social. Le dessin *Femmes turques de Scutari*, conçu en 1919, est un exemple typique de cette période. L'aspect stylistique est marqué dorénavant par la clarification et la logique constructive dues à la vision occidentale se trouvant sous les influences conjointes du constructivisme cézannien et de certaines nuances expressionnistes servant à former le contenu. La fusion du contenu des idées et des moyens d'expression utilisés se remarque aussi dans les étapes ultérieures de l'activité d'Iser.

Cette attention accordée à l'individualité humaine on la retrouvera, des années plus tard, dans l'activité déployée par l'artiste dans le domaine du dessin et de la gravure. Quelques remarquables gravures sur métal, ainsi qu'une pointe-sèche datée 1933, représentent, dans une vision monumentale, des types populaires de la Dobroudja.

L'intérêt pour la figure humaine apparaît comme un trait commun du groupe « Arta Română », dont Iser est un des adhérents. Aux côtés d'artistes ayant des aspirations communes — tels que Ressu, Tonitza, Șirato, Ștefan Dimitrescu, Steriadi — Iosif Iser a contribué à évoquer l'atmosphère de son époque.

MOZAICUL MODERN ÎN ROMÂNIA: NORA STERIADI (1885—1948)

de PETRE OPREA

Motto: «Din adevăratul frumos rămâne o
emoție și socot că tot ce produce
emoție are o parte de adevăr»

Însemnare din Jurnalul artistei
(3 ianuarie 1938)

Imediat după primul război mondial arta decorativă românească înregistra o proliferare explozivă. Războiul, cu distrugerile sale, cu calamitățile ocupației și ale refugiu-lui, a dărâmat și răvășit multe locuințe, iar cele noi, încheigate după încetarea lui, solicitau o înfrumusețare cât mai grabnică și, totodată, pentru cei mulți, în mod imperios, cât mai ieftină. Datorită acestor cerințe, producția decorativă artizanală găsește frecvent deșeuuri, fiind intens susținută de o puzderie de societăți culturale și de binefacere, multe dintre ele atunci și în acest scop înființate. Deși, în asemenea condiții, exigențele privind valoarea artistică erau minime, arta deco-rativă înscrie în toate genurile ei și un salt calitativ, datorat remarcabilelor realizări ale reprezen-tanților ei mai de seamă. La acest rezultat a contribuit la București atât strădania Secției de artă decorativă a Școlii de belle-arte, înființată în pragul veacului al XX-lea, cât și Academia artelor decorative, ambele depunând eforturi susținute pentru promovarea cadrelor de specialitate bine pregătite profesional. Dacă oficialii învățământului artistic, mai conservatori, promovau un manie-rism eclectic recomandând îngemănarea elementelor decorative ale stilului «Art Nouveau», care se impusese la noi din primii ani ai secolului, cu cele ale artei populare autohtone, profesorii Academiei de arte decorative, instituție înființată din inițiativă particulară, în 1922, erau susținătorii cubis-mului.

Printre animatorii și frunțașii artei decorative ai vremii, fără a fi fost eleva acestor școli sau să fi primit îndrumări de specialitate din alte părți, se impune atenției o tinăra artistă, Nora Ste-riadi¹. Creația sa, manifestându-se mai întâi în broderie, apoi în ceramică și, spre final, în moza-ic, a intrat repede în atenția publicului și, dobândind o oarecare notorietate în primele două genuri, a găsit imitatori, deși artista nu a avut elevi. În tehnica mozaicului a avut câteva eleve talentate, însă vitregia vremurilor celui de al doilea război mondial, când materialul era greu de procurat și foarte scump, le-a frânat elanul și posibilitățile de a se afirma pe deplin.

În tinerețe, după terminarea liceului, Nora Steriadi a frecventat, alături de prietena ei Maria Filotti, cursurile Conservatorului de artă dramatică, concomitent cu a celor ale Facultății de litere și ale Școlii de belle-arte, la clasa profesorului Dumitru Serafim. După câteva luni, nemulțumită de sistemele de predare și de atmosfera vetustă a vieții universitare, s-a reîntors la Brăila, în sinul familiei (1905), pentru a-și convinge părinții s-o trimită la studii în străinătate.

¹ Eleonora s-a născut la 23 octombrie 1889 în satul Porceni, jud. Gorj, și este cel de al treilea copil al doctorului veterinar N. Condruș. Școala primară și gimnaziul le-a urmat

la Brăila, apoi liceul la Galați și București (Școlala Centrală de fete).

Obținându-le asentimentul, pleacă la Paris cu dorința specializării într-o ramură a artei decorative (era la modă metalul lucrat în tehnica « au repoussé » și sculptura pe corn). Până la găsirea unei școli care să răspundă aspirațiilor sale, s-a înscris provizoriu la Academia « La Grande-Chaumière », urmînd sculptura cu Injalbert, iar desenul cu pictorii Primet și Denis. Chiar de la primele lecții de sculptură profesorul o încurajează, relevîndu-i în permanență evidentele progrese. În această



Fig. 1. — Nora Steriadi. Sinaia, 30 septembrie 1933.

atmosferă plină de optimism, se îndrăgostește fulgerător de compatriotul Jean Al. Steriadi, poposit pentru un scurt timp la Paris. Sentimentul iubirii fiind împărtășit cu aceeași intensitate și de pictor, după trei săptămîni s-au logodit, iar o săptămîină după aceea au plecat împreună la București să se căsătorească. Astfel, după numai patru luni de studii sistematice, Nora Steriadi s-a întors în țară, urmînd ca ulterior să revină la Paris pentru a și le continua. Absorbită mai întîi de preocupările amenajării unui cămin primitiv, apoi de îngrijirea celor doi copii — Mia și Sandu — după care au urmat anii grei ai războiului, nu a mai reușit să-și îplinească aspirația de a se instrui în continuare la Paris, deși își dorea cu ardoare să se manifeste ca artistă, mai ales că soțul ei — Jean Al. Steriadi — se impunea treptat în rîndurile fruntașilor picturii românești.

Întrucît în copilărie a admirat foarte mult în casa bunicilor din Gorj coloritul viu al covoarelor, strălucirea smalțurilor ceramicii populare și frumusețea iilor și a fotelor, s-a hotărît, după o lungă chibzuință, să încerce să se realizeze în domeniul broderiei artistice. Îmboldul i-a fost insuflat de ușurința cu care o țărăncă din satul Cartiu, unde își petrecea verile, « și-a

combinat o broderie pe un șorț de catifea neagră ». Cu timiditate la început, apoi cu multă încredere, atunci cînd treburile gospodărești și îngrijitul celor doi copii îi dădeau răgaz, Nora Steriadi a început să brodeze creîndu-și singură modelele. După un timp, realizările sale fiind foarte reușite, prietenele, în special colecționara dr. Maria Stănculeanu, i-au copiat modelele sau i-au cerut să le creeze eșantioane noi. A făcut cu plăcere și bucurie acest serviciu, nu numai acelor care îi vizitau casa, ci și predînd lecții de broderie membrilor cercului de lucru al societății de binefacere « Principele Mircea », societate care își valorifica produsele prin tombole, căci broderia era o îndeletnicire apreciată și practică ca divertisment artistic în cercurile aristocratice ale vremii.

Cum avea o bogată fantezie în conceperea modelelor și lucra extrem de repede, în numai cîțiva ani — 1915—1919 — a realizat o mare cantitate de broderii colorate, iar calitatea lor artistică a impus-o în scurt timp ca pe o maestră a genului. O atare situație a îndemnat-o să-și organizeze în 1919 o expoziție personală în holul Fundației Carol I, iar un an mai tîrziu, datorită succesului repurtat, să realizeze încă una la Paris, într-o sală a anticarului Boudet, din Place Vendôme nr. 8 (26 iunie — 14 iulie)².

² A expus și cîteva desene, acuarele și porțelanuri.

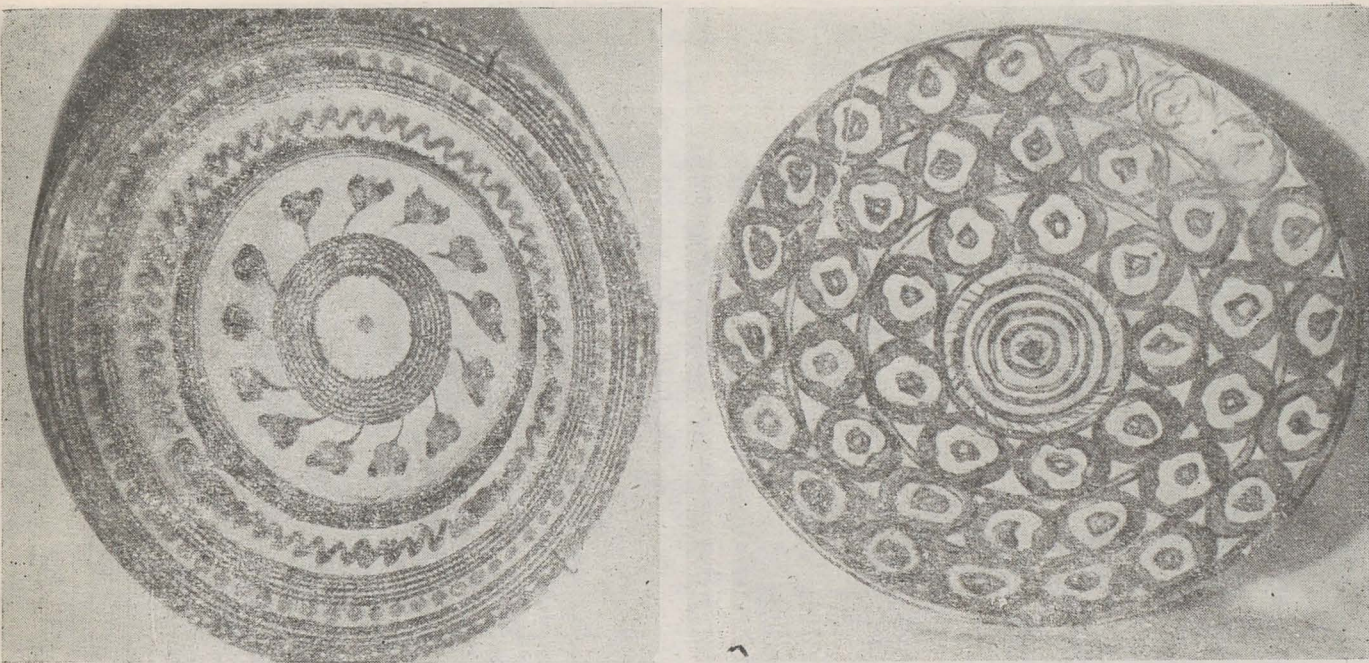


Fig. 2. — a, b, Vase ceramice.

Ambele expoziții i-au adus suficiente satisfacții morale și un însemnat prestigiu artistic, fără a-i oferi, în schimb, prea mari beneficii materiale, întrucât majoritatea broderiilor prezentate erau împrumutate de la colecționari.

Ceea ce constituie nota originală a broderiei Norei Steriadi era îmbinarea dintre culoarea materialului, îndeobște mătase, și aceea a motivului floral sau animalier, redus la una sau două culori, arareori trei sau mai multe, dispuse într-o proporție și dispunere foarte armonioasă pe întreaga suprafață. De preferință, executa modele numai pentru draperii, fețe de mese și perne « fantaisie » de format mare. Motivele florale de pe draperii și fețe de masă erau dispuse pe verticală, formînd borduri ce mărgineau un câmp generos acoperit cu decor de fructe, păsărele și fluturi, elemente plasate asimetric, pentru ca privirea să alunece în permanență pe toată suprafața brodată. Pernele erau ornamentate la centru fie cu flori mari, bogate în petale (bujori, trandafiri, lalele), fie cu animale și pești exotici (salamandre, cameleoni, maimuțe, peștișori japonezi). În plus, Nora Steriadi era inimitabilă în a găsi cel mai adecvat și inedit mod de a broda. În această privință, ea obișnuia să recomande: « mătasea spune cum trebuie să duci acul » sau: niciodată « să nu acoperi suprafața fără a avea asigurată mișcarea și forma din realizarea împunsăturilor », care, firese, impun un anumit ritm.

Succesul său a fost rapid și de notoritate, modelele fiindu-i copiate și imitate la nesfârșit, fără consimțământul ei, ceea ce a făcut ca să li se deprecieze valoarea printr-o comercializare excesivă de către unele magazine.

Deoarece o broderie se executa greu și într-un timp îndelungat, iar beneficiul era redus din cauza concurenței, Nora Steriadi se hotărăște brusc, după expoziția de la Paris, să se dedice, totodată, și ceramicii. Aspirația, prin realizările ei în ceramică, inspirate de arta populară, dar tratate într-un spirit modern contemporan, să aducă un suflu înnoitor în această ramură artistică care decăzuse datorită unor preocupări mercantile. Vreme îndelungată a lucrat cu sîrg la realizarea unor forme inedite de vase, boluri și farfurii pe care le-a decorat cu motive inspirate din repertoriul ceramicii populare sau cu unele zămislite din imaginația ei, amintind decorația faianței persane. Primele realizări izbutite, arse în cuptoarele fabricii Ruffer din București, s-au bucurat de multe aprecieri și s-au vîndut imediat la un bazar³.

Înțelegînd că pătrunderea ceramicii sale în cercuri foarte largi de amatori nu se poate înfăptui printr-o creație manuală redusă, ei numai printr-o producție industrială, însă de serie mică, a

³ A participat cu un stand de ceramică la un tîrg de mostre.



Fig. 3. — a, b, c, d, Familia Brâncoveanu (broderie).

cerut sprijinul unor financiari care s-o crediteze cu fonduri pentru a-și realiza un cuptor propriu. A găsit înțelegerea bancherului Aristide Blank, prietenul soțului ei, care a subvenționat-o susținând-o în această tentativă, tocmai într-un moment critic al vieții personale când, deziluzionată de căsnicie, dorea să divorțeze.

Astfel, în 1922, se stabilește la Sinaia, pentru a avea liniștea sufletească și a lucra nestingherită la cuptorul care îl zidise aici. A muncit cu dăruire, producând în primii doi ani nesperat de numeroase lucrări, cu ajutorul a doi meșteri olari de la Hurezi. Ceramica ei a devenit în scurtă vreme o dovadă de bun gust în toate casele din stațiunile de pe Valea Prahovei. Ieftină, funcțională și, în același timp, cu calități artistice deosebite, ceramica Norei Steriadi era foarte apreciată mai ales de către intelectuali. Cahlele, îndeosebi, vor repurta un succes nesperat chiar de artista însăși. Sute de locuințe au fost împodobite cu sobele Norei Steriadi. Repertoriul motivelor de pe cahle se reducea, îndeosebi, la o fantezist-naivă stilizare de cocoși, păuni, brazi, lalele, motive întotdeauna fericit împerecheate, creînd o ritmicitate odihnitoare⁴. Conturile motivelor erau îndeobște trasate în culoare albastră, apropiată de cea folosită fie în ceramica săsească, fie în aceea persană. În acest din urmă caz, artista practica deliberat o coacere a vaselor mai îndelungată, spre a obține cracheluri.

⁴ În cazul că soba era comandată arteistei, aceasta realiza totodată forma și proporția ei în funcție de spațiul încăperii

și amplasamentul acesteia.



Fig. 3 continuare

Vazele de flori, glastrele și indeosebi bolurile atrăgeau prin deplina armonie dintre formă și ornamentația florală (flori de câmp, lalele, trifoi, briuri hurezene) care le împodobeau.

Concurența nemiloasă și, mai ales, excesivul scrupul artistic al Norei Steriadi care o determina, dintr-o exigență maximă asupra calității, să dea la rebut obiectele cu defecțiunile cele mai neînsemnate provenite din ardere sau cele ce nu o satisfăceau cromatic, au dus inevitabil la o rentabilitate extrem de scăzută și, în consecință, la retragerea creditului. De aceea, începând din 1924, artista a trebuit să se mulțumească din nou cu o producție pe cont propriu, restrinsă, iar când dorea să realizeze vase de calitate deosebită, să le smălțuiască la fabrica « Iris » din Cluj, unde a realizat și porțelanuri.

Încununarea succesului ca ceramistă îl constituie pentru Nora Steriadi expoziția personală al cărei vernisaj a avut loc la 8 mai 1928 la Muzeul manufacturii Sèvres, fiind recomandată directorului acestei prestigioase instituții de către doi admiratori francezi ai artei sale, Metman, conservatorul Muzeului de artă decorativă, și renumitul istoric de artă H. Focillon. La Chevallier Chevigniard, directorul Muzeului Sèvres, a acceptat nu numai să-i patroneze expoziția, ci i-a aprobat — caz excepțional, artista neavind cetățenie franceză — să lucreze în atelierul de faianță al manufacturii. A fost ceva cu totul nesperat după cum însăși artista recunoaște în jurnalul intim ținut la acea vreme: « în țara mea toată lumea mă admira fără să mă aprecieze și fără să îndrăznească să spuie că ce fac eu este o artă: eram o olăriță, o brodeuză. Omul acesta m-a consacrat artistă ». Mai



Fig. 4. — Arhanghel. Îndreptarea legii (mozaic).

mult, directorul i-a reținut 15 obiecte, prezentându-le într-o vitrină din expunerea permanentă a manufacturii⁵. Același lucru l-a făcut și Metman pentru muzeul său.

Revenind în mediul artistic bucureștean, constată că olăria sa, în ciuda triumfului parizian, se vindea din ce în ce mai greu. Această situație, datorată mării crize economice din anii care au urmat (1929—1933), i-a stăvilit elanul și, pentru că se vedea prea dependentă de multele și neprevăzutele capricii ale arderii ceramicii, a început din nou să brodeze. Cele mai izbutite broderii de atunci au fost expuse la Salonul francez de artă decorativă din 1930⁶. În această perioadă scriitoarea Martha Bibescu, care își restaura palatul Mogoșoaia dorind să-l decoreze modern dar,

⁵ Din cele 15 obiecte donate, actualmente mai sînt șapte (inv. nr. 17.627; 17.629; 17.631; 17.633; 17.636; 17.638 și 17.639), celelalte au fost distruse de bombardamentele hitleriste din anul 1942.

⁶ A figurat cu trei broderii (una cu păsări roșii și flori galbene pe fond închis; alta cu coșuri; a treia cu cordoane) și ceramică. Primită să expună după ce juriul examinase toate celelalte lucrări pentru expoziție, cele ale Norei Steriadi n-au figurat în catalog.

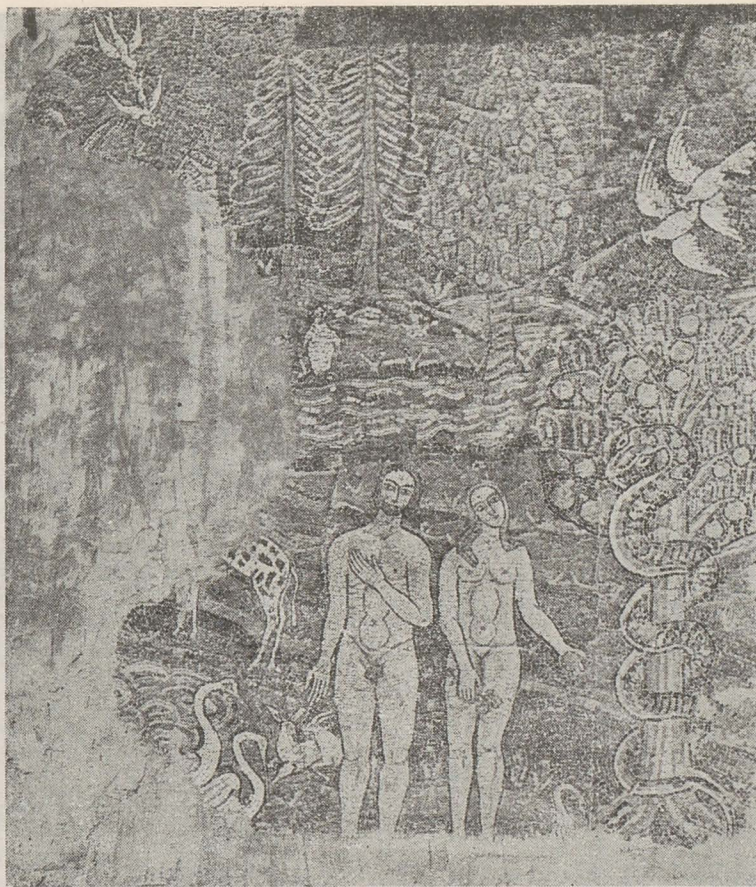


Fig. 5. — a, *Paradisul* (mozaic).

amintind, totodată, de trecutul istoric al clădirii, atrasă de rafinatele broderii ale Norei Steriadi, i-a comandat o mare lucrare în această tehnică pentru sufragerie, aidoma picturii votive de la Mănăstirea Hurezi, înfățișând familia Brâncovenilor, foștii proprietari ai clădirii. La capătul a trei ani de lucru (1930—1932) fără întrerupere și, adeseori, descusind ceea ce i se părea nerealizat, broderia era gata⁷. Prezența ei în expoziția de artă decorativă de la Grand Palais, din aprilie 1932, deși insuficient valorificată prin modul de expunere — după afirmația artistei⁸, care era dealtfel nemulțumită și de faptul că numele ei nu figura în catalog — a fost semnalată pozitiv în unele cronicile plastice pariziene. Lucrarea, realizată într-o tehnică înrudită cu tapiseria, întrucât nu lasă nimic liber vederii din suportul folosit⁹, constituie o capodoperă în creația artistei și, totodată, în domeniul acestui gen al artelor decorative moderne românești.

În ciuda succesului obținut, Nora Steriadi renunță a mai lucra cu acul, fiind atrasă de mozaic. Dornică să se consacre noii tehnici artistice care o captiva, artista pleacă în decembrie 1932 la Veneția pentru a se specializa. Neavînd răbdarea să aștepte pînă în toamna următoare ca să se înscrie la un curs de specialitate, acceptă, la sfatul unui amic italian, să ia lecții de la un meșter în fabrica fraților Giannesi, unde, pentru prețul de 30 de lire pe zi, i se pune la dispoziție și piatra necesară lucrului. Astfel, din primele zile ale lunii ianuarie 1933, o găsim executînd cu sîr-

⁷ Broderia se află în patrimoniul Muzeului de artă al R. S. România, inv. nr. G. G. 355. I. 4,65 × L 9,70 m.

⁸ Broderia era expusă «pe un zid curb, avînd în fața ei o masă lungă, aranjată cu o față urît brodată, pentru 12 persoane, un serviciu și fructiere artificiale, 3 lămpi Lalic, una la mijlocul mesei și două în părți, care luminau mîsa și broderia foarte prost», cum notează indignată artista în jurnalul ei.

⁹ «Dar am uitat tapiseria s-o trec printre broderii. E o compoziție mare și este cu totul altceva decît o broderie. Este lucrată ca o tapiserie, nu se vede ștofa pe care este lucrată — alt gen de broderie » (însemnarea artistei din jurnalul personal — 24 februarie 1939). Asupra acestei lucrări și a denumirii ei de către artistă «tapiserie», vezi și articolul Nora Steriadi de Eleonora Costescu, în revista *Arta plastică*, nr. 7 din 1971.



b



c

Fig. 5. — b, c, *Paradisul* (mozaic).



Fig. 6. — *Pietă* (mozaic).

guintă și îndirjire o compoziție (Sfântul Gheorghe)¹⁰, mai mult lucrînd după propria-i inspirație decît după indicațiile meșterului, care a și renunțat să-i mai dea sfaturi cînd a constatat că eleva sa nu le urmează.

De fapt, Nora Steriadi dorea numai să se inițieze în modul de execuție a mozaicului și nicidecum să țină seama de rigorile tehnicii contemporane, care cereau artistului doar să creeze compoziția pe un carton la dimensiunile lucrării finite, cu toate detaliile de desen și de culoare, urmînd ca un meșter să aștearnă bucățile de mozaic, de format egal, la nuanțele indicate. Artista aspira să lucreze în spiritul mozaicurilor de altădată, și, ca atare, să-și execute singură operele, asumîndu-și și o mare libertate în timpul realizării. Iată ce afirma în această privință Nora Steriadi, în însemnările sale din perioada respectivă : « La mozaic trebuie să știi că ai pietrecele în mînă. De aceea nu admit carton pictat, singur un contur. Forma pietrei spune ea singură unde trebuie plasată, culoarea la fel ».

Deși comanditarul, Martha Bibescu, ceruse artistei ca Sfîntul Gheorghe să fie redat întocmai după cel din icoană bisericii Mogoșoaia și executat la dimensiunile unei bolți din palat, unde trebuia plasat mozaicul, Nora Steriadi s-a abătut în timpul lucrului de la aceste indicații. Pe parcursul execuției, a dat compoziției o formă dreptunghiulară și nu s-a mulțumit numai cu o banală transpunere în mozaic, ci i-a imprimat o interpretare proprie. Calul nu mai era alb ca în icoană, ci roșu, ca în descrierile basmelor românești, această culoare fiind și cea a muntelui, a aripilor

¹⁰ Se află aplicată pe fațada fostei locuințe a artistei din

Sinaia (str. Cîza Vodă nr. 16, fost nr. 10).



Fig. 7. — *Maica Domnului* (mozaic).

balaurului și a palatului. Lucind în continuare cu mare entuziasm și dexteritate, circa 12—16 ore zilnic, în mai puțin de o lună de zile mozaicul era aproape gata. În timp ce îl finisa, corectînd unele scăpări, a început să execute, concomitent, un altul, reprezentînd, în mărime naturală, *Portretul mamei domnitorului Constantin Brâncoveanu*, după fresca de la Hurezi (1 m × 0,50 m). Considerîndu-le o reușită artistică, le trimite la Salonul francez din acel an și are satisfacția ca lucrările să fie primite și pomenite în cronicile artistice.

Întoarsă în țară, are neșansa de a nu putea să-și continue lucrul deoarece materialul comandat îi va sosi cu mare întârziere, după cîteva luni, și nu toate nuanțele indicate. În consecință, revine în decembrie 1933 la Veneția spre a se aproviziona personal cu cele necesare. În cele trei luni cît a stat în orașul lagunelor pentru perfectarea achiziționării mozaicului, cea mai mare parte a timpului și-a dedicat-o realizării mai multor lucrări în această tehnică: *Familia lui Paisie Vodă*, în care a încercat o armonie de roșu, folosind foarte multe nuanțe; *Portretul soției lui Ștefan cel Mare*, înveșmîntată într-o mantie roșie; *Radu cel Mare cu soția și Smărăndița*.

Revenită în țară, continuă să lucreze cu și mai multă ardoare, atît la București cît și la Sinaia, terminînd pînă la sfîrșitul anului zece mozaicuri, altele patru fiind în lucru. Primul mozaic este *Vînătoarea domnească*, subiect la care se gîndea încă din ianuarie. Este o compoziție desfășurată pe trei panouri: (*Plecarea* — 2 m × 1,33 m; *Vînătoarea* — 2 m × 3,25 m și *Revenirea* — 2 m × 2,33 m)¹¹ în care folosește o gamă caldă cu foarte multe tonuri. Concomitent, căci deseori revine asupra operelor, nemulțumită de îngemănarea unor tonuri, lucrează la alte mozaicuri: *Madona*¹², *Arhanghel* (Îndreptarea legii), *Sfîntul Gheorghe*¹³, *Ștefan cel Mare cu doamna* (realizat ca

¹¹ Panourile laterale — *Plecarea* (inv. nr. 379) și *Revenirea* (inv. nr. 380), foarte deteriorate, sînt în patrimoniul Muzeului de istorie a Municipiului București.

¹² La cavoul colecționarei Maria Stănculeanu din Buzău.

¹³ Muzeul de istorie a Municipiului București (inv. nr. 377)

— I. 2,70 m × L 1,83 m.



Fig. 8. — Punerea în mormânt (mozaic).

pandant *Familiei lui Paisie*), *Bunavestire*, *Coconii*¹⁴, *Episcopul*, *Un cocon*, *Sf. Ana* și *Paradisul*¹⁵ (triptic).

Începutul anului 1935 o găsește lucrînd cu și mai multă tenacitate, căci ceea ce realizase pînă atunci îi da încredere în hotărîrea de a organiza o expoziție cu mozaicuri. Rezultatul îl constituie terminarea lucrărilor începute anul precedent și a încă zece mozaicuri (*Sf. Anton*, *Bunavestire*¹⁶, *Hristos*¹⁷, *Madona*¹⁸, *Pietă*, *Bunavestire* (II), *Cave Canem*, *Maica Domnului*, *Natură moartă* (după Pallady) și *Infanta*¹⁹ (după Steriadi).

Expoziția din iunie de la Dalles, prima de acest fel din România, s-a bucurat de un răsunător și unanim succes, mai ales în rîndul amatorilor de artă și colecționarilor, unii achiziționînd, alții exprimîndu-și dorința unor comenzi speciale. Presa, recunoscînd-o drept pionierul mozaicului în țara noastră, a relevat mai ales *Vînătoarea domnească*, pentru frumusețea coloritului cald și a atmosferei epice pe care o evocă, *Familia lui Paisie*, *Îndreptarea legii*, *Coconii* și, cu deosebire, cele două transpuneri în mozaic după lucrările artiștilor contemporani Pallady și Steriadi — unde se fac simțite caracterele stilistice ale pictorilor respectivi. Caracteristicile dominante desprinse din ansamblul expoziției erau compoziția și desenul naiv, viziunea impresionistă și spiritul modern în care erau tratate toate subiectele, chiar și acelea cu temă religioasă. În cazul ultimei categorii, cele mai reușite mozaicuri, cum sînt *Îndreptarea legii*, *Pietă* și *Maica Domnului*, inspirate după icoane, nu aveau nimic din manierismul bizantin, ci emanau o notă de naivitate optimistă desprinsă din picturile populare pe sticlă, de care artista recunoaște că s-a lăsat influențată.

¹⁴ Două portrete de copii, după fresca votivă de la Ostrov, înfățișînd familia demnitarului Constantin Brâncoveanu.

¹⁵ Toate trei panourile (inv. nr. 372, 373 și 374), într-o stare deteriorată, sînt în patrimoniul Muzeului de istorie a Municipiului București.

¹⁶ Se află aplicată pe fațada casei parohiale a bisericii

Sf. Anton din București.

^{17 18} Biserica din comuna Porceni, jud. Gorj.

¹⁹ O înfățișează pe Mica Banu. Colecția Muzeului mănăstirii Sinaia. Tot acolo se mai află încă cinci mozaicuri (*Fuga în Egipt*, *Botezul*, *Portret de boier*, *Portret de domnișă* (1942), *Portretul unui domnitor din Țara Românească* (1944)).



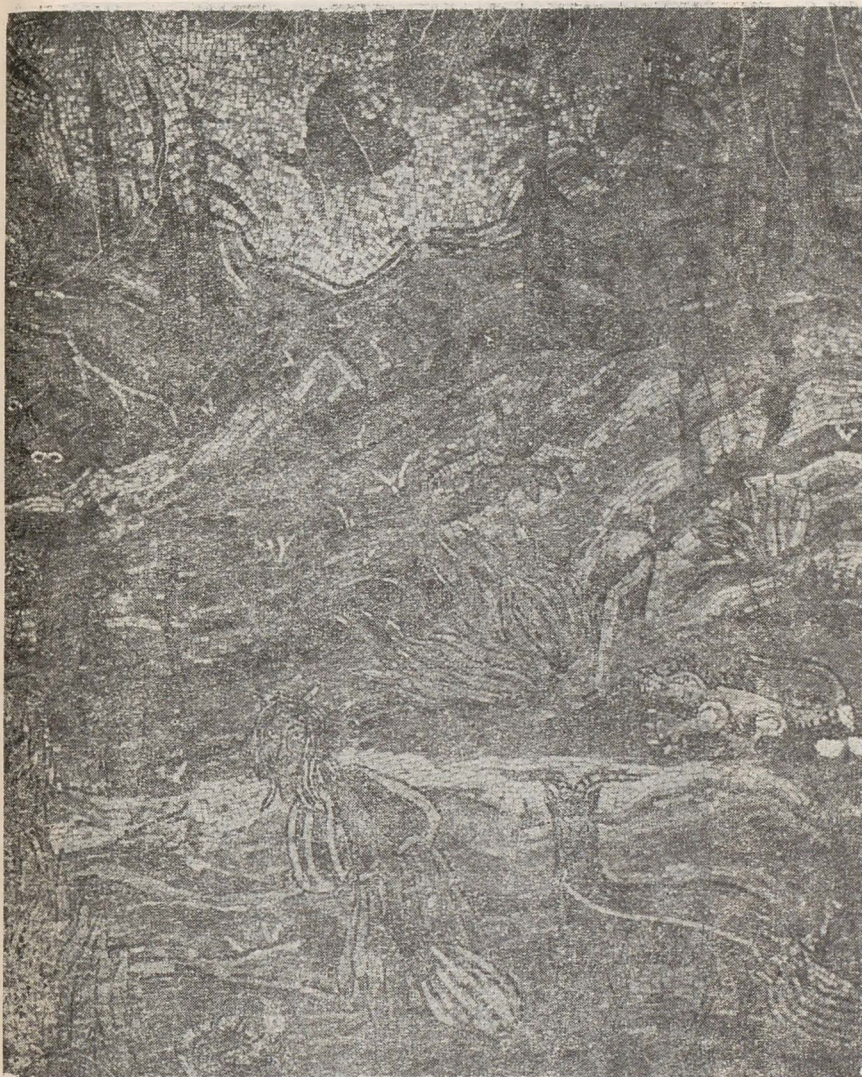
Fig. 9. — a, b, *Iadul*, panourile laterale (mozaic).

Buna primire a expoziției din partea amatorilor și a specialiștilor, dar mai ales ispitele viitoarelor comenzi o determină pe artistă ca, imediat după închidere, să înceapă lucrul cu și mai multă patimă, mai ales că o neașteptată moștenire din partea bunei sale prietene, colecționara Maria Stănculeanu, îi dă posibilitatea să cumpere o mare cantitate de mozaic. De această dată, lucrează degajat, doar ceea ce îi face plăcere, refuzând comenzile cu pretenții absurde sau pe acelea care îi cereau execuții cât mai fidele spiritului bizantin. Se deconectează la început lucrând o compoziție de mari dimensiuni, *Fuga în Egipt*. Ca și în anii precedenți, execută concomitent și alte compoziții mai mici; *Ancuța*, *Madonă*, *Madonă (II)*, *Hristos* (după Merejkovski), *Sfântul Petre*, *Domniță* (cap), *Înălțarea*, *Hristos* (Cap) și *Adormirea Maicii Domnului*, aceste două din urmă, comenzi pentru biserica Crețulescu din Capitală.

La începutul anului 1937 începe o nouă compoziție de mari dimensiuni — *Omul și pantera*²⁰ — după o acuarelă a fiului ei, Sandu, student la arhitectură, pe care dorește să o vadă expusă împreună cu *Basm*, o comandă a statului, la Pavilionul românesc din cadrul Expoziției universale de la Paris. Dacă *Omul și Pantera* înfățișează un subiect modern tratat într-un colorit excesiv de viu, fovist, subiectul *Basmului*, compus din cinci scene, fiecare redată pe un panou, este inspirat de povestea *Cele trei fete de împărat* de Petre Ispirescu și este realizat într-o gamă reținută de roșu și aur care conferă o notă de fastuos.

²⁰ Muzeul de istorie a Municipiului București (inv. nr. 375),

I. 1,33m × L 1,80 m.



b

Fig. 9. continuare

Prezența Norei Steriadi în Expoziția internațională din Paris din iulie 1937 — *Vînătoarea domnească, Raiul, Basm, Familia lui Paisie, Ștefan del Mare cu soția*²¹ — este consemnată extrem de favorabil în presa franceză, unde specialiști de prestigiu în artă, ca H. Focillon, L. Hauteceur și J. de Laprade relevă elogios frumusețea mozaicurilor²². *Basmul* este cel ce întrunește cele mai multe aprecieri superlative, remarcîndu-se prin simțul armonizării culorilor, care creează o atmosferă plină de poezie naivă.

Ca întotdeauna, aprecierile constituie un bun stimulent pentru artistă și o ambiționează să lucreze cu și mai multă energie, deși vîrsta și sănătatea șubrezită în urma unei munci prea încordate și epuizante își vor spune cuvîntul temperîndu-i elanul. Noua lucrare la care lucrează, *Familia Lăpușnenilor* își găsește sursa inspirației în trecutul istoric al patriei, iar următorul mozaic, *Amurg de iarnă în Valea Prahovei* (cinci panouri), i-a fost inspirat de priveliștea montană de la Sinaia. Peisajul, o armonie de alb-negru-galben, va fi îndelung lucrat, cu dese reveniri, întrucît artista dorea ca aceasta să constituie opera sa de cîpătii în mozaic.

²¹ Portretele votive domnești — *Familia lui Paisie, Ștefan cel Mare cu soția* —, *Raiul* și *Basm* sînt reproduse în numărul special din septembrie 1937 al revistei *Beaux-Arts*; primele două mozaicuri sînt citate elogios în articolul lui Jean Babelon dedicat prezenței românești la expoziție.

Artistă a fost medaliată cu « Grand prix », cea mai mare distincție acordată expozanților.

²² Exposition Internationale des arts et techniques. Les sections étrangères (2-e partie), Paris 1937, p. 135.



În momentele de răgaz și pentru variație, în timpul executării *Amurgului de iarnă în Valea Prahovei* ea dă viață și altor mozaicuri de mai mici dimensiuni : *Christ*, *Bunavestire*²³, *Jeanne d'Arc* (cap.) *Familie de boieri din secolul al XVIII-lea* și *Cina cea de taină*, inspirată după o icoană populară pe sticlă.

Faima și frumusețea mozaicurilor Norei Steriadi, unele admirate chiar atunci în Expoziția societății « Tinerimea artistică »²⁴ din 1938, precum și folosirea tot mai intensă în Occident a mozaicului și a frescei în decorația clădirilor²⁵ au stimulat interesul unor creatori pentru însușirea tehnică a acestei arte. Așa se face că Nora Steriadi este solicitată de artiști și amatori să-i inițieze în practicarea ei, dar ea nu o acceptă decît pe Claudia Milian Minulescu și, un an mai târziu, pe Assia

²³ Scenă inspirată după *Bunavestire* de Simone Martini.

²⁴ Cu acest prilej a expus : 286 *Boieri din secolul al XVIII-lea* (repr.); 287 *Buna vestire* ; 288 *Transpunere* după Simone Martini ; 289 *Lucrări în mozaic*.

²⁵ Costin Petrescu executa fresca de la Ateneul Român, iar Olga Greceanu compozițiile murale de la Institutul de istorie « N. Iorga ».

Lassaigne²⁶. Pentru a explica primei eleve tehnica mozaicului, execută *Portretul unei italience*, după o copie inspirată Mioarei Minulescu de o frescă renașcentistă, și o ajută să realizeze singură o *Mater Dolorosa* și *Portretul scriitoarei Colette*.

Aprecierile tot mai numeroase și, mai entuziaste asupra mozaicurilor, noile propuneri de comenzi care o interesează, invitațiile de a expune la Pavilionul românesc din cadrul expoziției universale din 1939 de la New York — unde va figura cu *Basm*, *Amurg de iarnă pe Valea Prahovei*, *Familia lui Paisie*, *Familia Lăpușnenilor*, *Ștefan cel Mare cu doamna* — la « Tinerimea artistică » (1939)²⁷ și la cea de-a 7-a Trienală de artă decorativă de la Milano (1940) —, cu broderia înfățișând *Familia Brâncovenilor* și o vitrină de ceramică, i-au dat impulsul pentru a executa, între 1938—1941, două comenzi de monumente religioase. La mari intervale, între 1938—1940, a lucrat la decorarea cavoului poetului Octavian Goga de la Ciucea, fiind solicitată de soția acestuia, care-i era bună prietenă. O parte dintre aceste mōzaicuri — *Punerea în mormînt*, *Cei patru evangheliști*, *Doi arhangheli* — le-a executat la București și Sinaia, iar restul elementelor decorative le-a realizat la cavou, fiind ajutată la completarea fondului de Veturia Goga și de Anica, o țărăncă din Ciucea, care s-a dovedit o bună lucrătoare, cu mult simț artistic. În răstimpul cît nu lucra pentru Ciucea, executa tot mozaicuri cu teme religioase : *Sfîntul Nicolae*, *Cina cea de taină*, *Sfinții Petru și Pavel*, *Pietă* și *Doi îngeri* pentru biserica recent construită la Porceni, jud. Gorj, satul unde artista se născuse, și *Punerea în mormînt* și *Doi Arhangheli*, pentru cavoul familiei sale de acolo.

Dar lucrarea care o preocupă cel mai mult în acest răstimp, la a cărei realizare se gîndește mereu, este *Iadul*, mozaic compus din trei panouri, cu scene inspirate după gravuri și icoane românești.

1942 este un an greu, de răscruce, pentru artistă. Războiul, cu atmosfera lui deprimantă, împușinarea materialului și neputința de a-și procura altul o determină să se mulțumească doar cu terminarea compoziției *Iadul* și cu realizarea cîtorva bucăți de mici dimensiuni — *Fuga în Egipt*, *Portretul Luciei Bilianu* — pentru execuția cărora a trebuit să facă multe eforturi pentru a suplini lipsa unor culori și nuanțe dorite. Cu toate aceste carențe, lucrează cu mult elan. Isprăvirea în 1942, a marii compoziții *Iadul*²⁸, lucrată în trei etape, la intervale de un an fiecare, n-o satisface. Coloritul fondurilor variînd de la un panou la altul — atît din lipsa aceluiași material, cît și datorită răstimpului în care fusese lucrat fiecare panou — lipsește ansamblul de atmosfera unui tot unitar. De aceea Nora Steriadi n-o prezintă la Salonul oficial din acel an (1942), pentru care se grăbise s-o termine, ci trimite în schimb o lucrare mai veche — *Paradisul*²⁹. În anul următor, prezintă la Salonul oficial *Iadul*³⁰, iar la expoziția de grafică și artă decorativă din toamnă *Adormirea Maicii Domnului*, o veche comandă abandonată a Bisericii Crețulescu, *Portretul unei italience* și *Portretul Luciei Bilianu*. La Salonul oficial din 1944 a figurat cu mozaicul *Punerea în mormînt* (cat. nr. 247 și repr.).

Aspirația de a mai realiza cu materialul existent încă două mari compoziții — *Toamna la Sinaia* și *Lupta lui Ștefan cel Mare cu polonezii* — este frîntă un an mai tîrziu pentru totdeauna de un tragic eveniment. Bombele incendiare aruncate de hitleriști în noaptea de 23—24 august 1944 i-au distrus casa (str. Dr. Sion nr. 2) și i-au topit toată rezerva de mozaic pe care o mai avea. Durerea artistei a fost copleșitoare, căci tot atunci au pierit și mai multe mozaicuri terminate, neputînd fi salvate decît 10 lucrări (14 panouri), mult deteriorate³¹.

Tot atunci s-au distrus numeroase piese de ceramică și broderii, dintre cele mai reprezentative, reținute special de artistă. Nora Steriadi nu a supraviețuit mult timp acestui dezastru. A murit în 1948.

²⁶ Soția criticului și istoricului de artă francez Jacques Lassaigne, care lucra la Institutul francez din București.

²⁷ A expus : 199 *Omul și pantera* ; 200 *Coconi brîncoveni*.

²⁸ Panourile laterale (inv. nr. 281 și 282) (I. 2,05 m × L 1,65 m) se află în patrimoniul Muzeului de istorie a Municipiului București.

²⁹ Cat. nr. 230.

³⁰ Cat. nr. 238 și repr.

³¹ Soțul artistei, Jean Al. Steriadi, le-a dăruit în iunie 1956 Muzeului de artă comparată Alexandra și Barbu Slătineanu, ulterior trecînd în patrimoniul Muzeului de istorie a Municipiului București. În afară de mozaicurile la care ne-am referit în articol la notele 11, 13, 15, 20 și 28, celelalte sînt : *Familie de domnitori* (nr. inv. 371), foarte deteriorat, *Maica Domnului* (inv. nr. 376) *Arhanghelul Gavriil* (inv., nr. 369) ; *Pietă* (inv. nr. 378) și *Punerea în mormînt* (inv. nr. 370).

Astfel, din cauza vicisitudinilor vremurilor, au dispărut cea mai mare parte a operelor capitale ale uneia dintre cele mai reprezentative artiste decorative din perioada înscrisă între cele două războaie mondiale, ceea ce ne împiedică astăzi să ne facem o imagine completă a creației sale de vîrf, așa cum ne-o semnalează presa timpului. Totuși, în privința artei mozaicului operele ajunse pînă la noi, ne pot da o idee justă asupra acestei creații, din care rezultă o gîndire și o viziune modernă, impresionistă³², și respectul pentru arta populară românească laică, inspiratoare a artistei chiar și în operele religioase.

LA MOSAÏQUE MODERNE EN ROUMANIE: NORA STERIADI (1885—1948)

RÉSUMÉ

De la pléiade des animateurs et des chefs de file de l'art décoratif dans l'entre-deux-guerres se détache la figure de Nora Steriadi, qui déploya une riche activité dans le domaine de la céramique, de la broderie et de la mosaïque.

Tout d'abord elle s'affirma dans la broderie (1915 —1922) où elle apportait comme note originale l'accord entre le coloris du support, en général de la soie, et celui du motif floral ou animalier, réduit à une ou deux teintes, rarement trois ou davantage, très harmonieusement disposées sur toute la surface. Une de ses broderies (H = 4,66 × L = 9,70) représentant la famille des princes Brâncoveanu, fut exposée dans plusieurs expositions internationales (Paris, 1937 ; Milan, 1940) et constitue un chef-d'œuvre à la fois de l'artiste et du genre.

Installée, à partir de 1922, à Sinaia où elle avait fait construire un four, l'artiste se consacra en parallèle à la broderie et à la céramique. Ses réalisations en ce dernier domaine, produites en petite série, inspirées de l'art populaire mais traitées en un esprit contemporain, y apportent un souffle nouveau. D'un prix modique, fonctionnelle et avec de réelles qualités artistiques, la céramique de Nora Steriadi jouit d'un succès qui dépassait ses espérances.

Brusquement après 1933, Nora Steriadi se dédia d'une façon exclusive à la mosaïque, étant l'un des pionniers du genre. Ses mosaïques, modernes comme conception et facture, furent présentes dans les expositions internationales (Paris, 1937, New York, 1939) et très élogieusement accueillies par les spécialistes de l'étranger.

³² În însemnările din 29 decembrie 1936 artista nota în jurnalul ei că dorește să realizeze « o operă modernă în mozaic. Cred că-s prima impresionistă în arta asta ». Într-o

altă însemnare (12 ianuarie 1936) preciza « sînt o modernă, o impresionistă ».

REALIZĂRI ȘI PERSPECTIVE ÎN CERCETĂRILE DE ISTORIA ARTEI

O importantă etapă s-a încheiat în 1980 în evoluția cercetării românești de istoria artei din cadrul și din jurul Institutului de istoria artei, cu un bilanț promițător pentru ulteriorul progres, în ansamblul științelor istorice, al acestei discipline.

Realizările din această etapă (1976—1980) și perspectivele cercetării de istoria artei pe următorii cinci ani au făcut obiectul rapoartelor și analizelor asupra evoluției științelor sociale la Adunarea generală a Academiei de Științe Sociale și Politice din decembrie 1980, adunare generală la care au participat ca invitați: Suzana Gideu, membru supleant al Comitetului Politic Executiv al C. C. al P.C.R., președintele Consiliului Culturii și Educației Socialiste, Stan Soare, adjunct de șef de secție al C.C. al P.C.R., Mihai Florescu, ministru secretar de stat, vicepreședinte al Comitetului Național pentru Știință și Tehnologie, acad. Gheorghe Mihoc, președintele Academiei Republicii Socialiste România, prof. dr. doc. Mihnea Gheorghiu, președintele Academiei de Științe Sociale și Politice, Const. Petre, adjunct al ministrului Educației și Învățământului, precum și academicieni, cercetători etc.

Prin reorganizarea cercetării științifice, survenită în 1975, *Institutului de istoria artei* i-a revenit un loc central în unificarea programului de cercetare. Deși cu un nucleu mai restrâns de cercetători și anexat unui institut de învățământ artistic superior — în speță Institutul de arte plastice « N. Grigorescu » —, *Institutul de istoria artei* a continuat nu numai să slujească prin cercetătorii săi cele patru domenii speciale ale artelor (artele plastice, arta teatrală, cinematografia și muzica) dar a trebuit să asigure — în cadrul Secției de istoria artei și literaturii a Academiei de Științe Sociale și Politice — structurarea programelor de cercetare și coordonarea acestora în cuprinsul planului național al cercetării din domeniile respective. Acest plan a urmărit să inte-

greze toate forțele de cercetare — în afară deci de cercetătorii din nucleul propriu-zis al Institutului — și pe specialiștii de la catedre sau de la diverse instituții culturale (muzee, servicii ale patrimoniului cultural etc.). Astfel — după două decenii în care noi generații de specialiști s-au format și în care bibliografia istoriei artelor la noi a înregistrat o considerabilă creștere — s-a încercat să se realizeze o concentrare sistematică a capacităților de cercetare pentru a acorda disciplinei o sporită conștiință a realizărilor și a vocațiilor ei, care să răspundă cerințelor actuale ale evoluției științelor istorice și culturii românești.

O privire de ansamblu asupra progresului coerent realizat în ultimii ani în privința cunoașterii aprofundate a istoriei artelor plastice românești se impunea de la sine cercetătorilor din respectivul domeniu (nucleul cel mai numeros al Institutului, împărțit în două colective: cel de artă medievală și cel de artă modernă și contemporană). Necesitatea realizării unor *sinteze fundamentale*, pe epoci, asupra istoriei artei românești — de la origini până în prezent — era resimțită nu numai în contextul întregii culturi românești contemporane, ci și în zona riguroasă a cercetării propriu-zise. Întocmirea unor volume de tratat ale istoriei artei românești era semnalată ca o datorie majoră față de acest moment al evoluției culturii noastre, în documentele de partid și de stat, formulată în actele Congresului Culturii și Educației Socialiste din 1976. Cu vocația participării la procesul de expansiune al culturii naționale, ea era asumată de către cercetătorii domeniului, conștienți pe deplin, în același timp, că asemenea sinteze, viziuni de ansamblu, s-au impus dintotdeauna oricărei cercetări din științele istorice ca o metodă inerentă de verificare și de progres al studiilor de specialitate. Aplicau astfel un principiu metodic proclamat de către unul din marii reprezentanți ai științelor filologice, Ernst Robert Curtius: « Progresul științelor istorice se va produce peste tot unde se combină și se întrepătrund specializarea și viziunea de ansamblu,

Ele se condiționează reciproc, aflându-se deci într-un raport complementar. Specializarea fără universalism este oarbă. Universalismul fără specializare este un simplu balon de săpun».

Într-un spirit deci guvernat de conștiința îngemănată a două datorii, Institutul de istoria artei s-a angajat în ultimii cinci ani la realizarea unui mare tratat de istoria artei românești, prevăzut în cinci volume. Primele două volume au constituit o reluare a materiei volumelor apărute în 1968 și 1970, ținându-se seama de importanțele contribuții aduse la studiul artei medievale românești în ultimii 15 ani de către cercetările istorice întreprinse în Institut, pe șantierele arheologice, în cadrul direcției monumentelor istorice, al muzeelor de specialitate sau al Universității din Cluj-Napoca. S-au avut în vedere desigur și au fost asimilate fiecărei tratări și rezultatele studiilor asupra respectivelor perioade din istoria națională apărute între timp. Volumul al III-lea, consacrat secolului al XIX-lea, încheiat în anii precedenți dar încă neîncredințat tiparului, adus la zi pe parcursul ultimilor cinci ani, oferă o vastă sinteză asupra primei perioade moderne din arta noastră, folosind noile contribuții privitoare la această epocă apărute atât după cea dintâi sinteză academică, cea din 1943 a profesorului G. Oprescu, cit și după apariția, în 1956, al micului volum consacrat de Institut artei secolului al XIX-lea. Volumul al IV-lea, realizat între 1977—1980 cuprinde o materie pentru prima oară supusă unei mari sinteze istorice: epoca 1900—1944; iar volumul al V-lea, în curs de încheiere în 1982, este consacrat evoluției artei contemporane.

Toată această vastă întreprindere de realizare a unei priviri de ansamblu asupra întregii evoluții istorice a artei românești a constituit în primul rînd un prilej de intensificare a conștiinței științifice a disciplinei: s-au verificat astfel stadiile de cunoaștere ale diverselor epoci și probleme, în funcție de bibliografia specială și de ultimele concluzii ale studiilor mondiale asupra unor perioade și stiluri. Zone mai puțin explorate au putut fi supuse în acești ani unei investigații metodice, realizându-se studii speciale ce au constituit baza capitolelor respective de tratat; așa s-a întîmplat, de pildă, cu evoluția artei și culturii artistice din secolele XIX și XX în Transilvania, cu evoluția picturii vechi din Maramureș sau a vechii arhitecturi din anumite regiuni pînă acum nesistematic investigate. Importante descoperiri arheologice din ultimii ani privitoare la monumentele medievale au îngăduit reconsiderarea unor chestiuni, reformularea de noi puncte de vedere asupra unor perioade, fundamentarea riguroasă a continuității istorice a culturii naționale; expozițiile retrospective din ultimii ani au prilejuit mai solide temeieri pentru judecățile critice și nuanțarea lor, curente și personalități artistice semnificative de la începutul secolului și ale epocii dintre cele

două războaie au fost supuse pentru prima oară unui studiu atent și luminat într-o nouă dimensiune. La fel, aspecte definitorii din dezvoltarea artei contemporane au fost analizate în toate conexiunile relevate de o analiză pertinentă a contextului mondial.

Paralel cu aceste studii speciale consacrate realizării unor capitole de tratat, planul științific pe ultimii ani n-a omis marile monografii și cataloage critice ale marilor artiști români, cercetări de anvergură ce contribuie la studiul unor întregi perioade din istoria artei noastre. A continuat astfel lucrul la marea monografie *Andreescu* — la cel dintîi volum apărut în 1969 adăugîndu-se încă trei, primele două dintre acestea aflîndu-se în curs de apariție și oferind o istorie a fortunei critice a operei marelui pictor și o analiză științifică a importante probleme a falsurilor. S-a realizat de asemenea un studiu asupra unui alt artist important din secolul al XIX-lea, sculptorul Ion Georgescu și un catalog critic al operei, care prin investigația erudită a contextului social și cultural constituie o valoroasă contribuție la istoria culturii românești din a doua jumătate a secolului trecut. Un capitol din acest catalog — studiul monografic asupra monumentului G. Asachi din Iași — a fost publicat în S.C.I.A. așa cum o bună parte din studiile analitice realizate în vederea acoperirii materiei celor cinci volume ale istoriei artei românești au apărut (bineînțeles cu aparatul critic de rigoare) în revistele noastre (*Studii și cercetări de istoria artei* și *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*) sau urmează să apară pe parcursul procesului editorial, evident mai îndelungat, pe care-l comportă un tratat.

Asemenea întreprindere științifică, din ultimii cinci ani, a unui vast tratat, a fost în măsură totodată să fundamenteze o perspectivă reală, obiectivă, pentru desfășurarea viitoare a studiilor de specialitate. Sistematica explorare a hărții istoriei artei românești, metodică parcurgere critică a bibliografiei, a noii literaturi de specialitate — operații obligatorii în realizarea oricărei viziuni de ansamblu — au atras atenția asupra necesității de a aprofunda studiul unor probleme, al unor epoci, al unor personalități — lucru impus uneori și de stadiul mondial al cercetării, de noile perspective istorice relevate de contribuțiile de specialitate ale ultimelor decenii în literatura mondială a istoriei artelor și a istoriei ideilor. Așa este cazul, de pildă, cu epoci importante din istoria artei noastre, analizate în complexitatea contextului lor social: secolele XVII—XVIII, cu problema relațiilor cu stilurile barocului și cu cea tipică evoluției epocilor de tranziție; secolul al XIX-lea, al cărui studiu mondial a fost regenerat prin contribuțiile investigațiilor recente; perioada densă a deceniilor interbelice, care începe, în studiile și marile expoziții întreprinse pe plan mondial, să-și constituie o mai clară perspectivă istorică, o mai solidă, pozi-

tivă, bază filologică ; sau este cazul, de asemeni, cu unele probleme de importanță majoră în studiul unei culturi, cum sînt cele ale formării școlilor naționale, ale continuității și tradiției, ale transformării mentalităților publice, ale naturii particulare a raporturilor dintre mutațiile sociale și istorice și creativitatea specifică. Toate cele specificate mai sus și altele asemenea — constituie puncte de concentrare ale cercetării viitoare impuse de pertinenta explorare a materiei istoriei artei românești la un moment nodal din evoluția acestei științe istorice.

Totodată, șantierul vast ce l-a impus lucrul la tratate a readus în actualitate necesitatea continuării și dezvoltării metodice a documentării de specialitate, întreținerea bibliografiei, dotarea cercetării domeniului cu instrumente de lucru complexe, cum sînt repertoriile analitice și descriptive de monumente și de documente ale culturii artistice.

Această privire retrospectivă asupra ultimilor cinci ani de cercetare în istoria artelor la noi și asupra perspectivelor ce le-au deschis nu poate fi încheiată fără a menționa un domeniu mai constant ilustrat în ultima vreme și anume cel al artei europene, care și-a asigurat necesarul nivel contributiv, printr-o mai activă prezență — favorizată de diverse fericite împrejurări — a capacităților de cercetare în mediile

propice abordării și dezvoltării unor atari studii.

Toate cele arătate pînă acum pot da măsura direcțiilor esențiale și eficiente în care, după realizarea în ultimii ani a unei noi viziuni de ansamblu, ce se impunea, asupra istoriei artelor românești, studiile de specialitate au participat cu conștiința unei înaintări constructive, cu adevărat contributive, la o istorie complexă a culturii și civilizației noastre, în același timp asigurînd expansiunea actuală a disciplinei în cadrul științelor istorice românești. Cercetarea noastră de istoria artei s-a străduit astfel încă o dată să demonstreze că nu este o cercetare laterală, nu este un simplu procedeu de documentare prin imagini. Concepția despre istoria artei ce nutrește eforturile acestei cercetări se reclamă de la cea formulată cîndva de unul din modernii, iluștrici cititori ai disciplinei, un nume apropiat culturii românești, Henri Focillon : « Étant histoire de l'esprit par les formes, elle est au cœur de l'étude des civilisations. Elle groupe et interprète des textes monumentaux qui ont, en eux-mêmes, la même valeur que des textes écrits, et parfois une valeur supérieure. Il existe des pans entiers de civilisation sur lesquels ils sont les seuls, ou presque, à nous renseigner... »

CENTENARUL GEORGE OPRESCU

In noiembrie 1981 se împlinesc 100 de ani de la nașterea lui George Oprescu, una din personalitățile de prim plan ale culturii românești dintre cele două războaie și, în același timp, reprezentant notoriu al istoriei și criticii de artă românești, pe care le-a slujit vreme de mai bine de patru decenii ca profesor, director de muzeu și de institut de cercetare, autor și cronicar. Numele său se află strîns legat, de asemenea, de promovarea colaborării culturale internaționale, fiind ales și activînd între 1923 și 1930 ca secretar al Comisiei Internaționale de Cooperare Intelctuală de pe lîngă Liga Națiunilor de la Geneva, activitate în cadrul căreia a colaborat cu personalități eminente ale culturii mondiale ca Albert Einstein, Ève Curie, Henri Bergson, Paul Valéry etc. etc. și a adus o contribuție importantă la receptarea înfăptuirilor României moderne și a valorilor culturii românești de către conștiința intelectuală universală.

Este o datorie a culturii noastre să readucă în memorie, cu prilejul centenarului nașterii, meritele și realizările profesorului George Oprescu. Datorie ce se impune cu atît mai mult cu cît profesorul George Oprescu a fost nu numai un învățat care a contribuit considerabil la instituționalizarea culturală a unui domeniu al creativității românești și la difuzarea lui în lume cît și « o personalitate prac-

tică și făptuitoare », cum o elogia Tudor Vianu. În această latură constructivă a personalității sale sînt cuprinse lungile, continuu întreprinzătoarele activități de muzeograf, profesor, organizator și stimulator al cercetării în istoria artelor. Inițiativele și activitatea sa stăruitoare în această direcție au avut loc atît în cadrul catedrei de istoria artei de la Universitatea din București, cum și a celei de la Institutul de arte plastice « N. Grigorescu » pe care le-a condus între 1930—1948 și, respectiv, între 1950—1965 — cît și, cu un program continuu și sistematic, de mai mare anvergură, în cadrul *Institutului de istoria artei*, întemeiat prin hotărîrea statului nostru în 1949 și încredințat conducerii profesorului Oprescu. Dezvoltării la nivel european a acestui Institut, el avea să-i dedice străduințele sale de zi de zi vreme de douăzeci de ani. Activitatea de cercetare în științele umaniste — pentru prima oară de asemenea amploare și constanță — datorită sprijinului fără precedent ce s-a acordat acesteia la noi în ultimele decenii — a avut în Institutul de istoria artei principalul promotor și reprezentant al unei nou constituite specialități, cunoscute mai ales prin cele patru reviste ale sale (*Studii și cercetări de istoria artei* și *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, cu cite două serii, artă plastică și teatru, muzică, cinematografie, întemeiate și conduse vreme de decenii tot de G. Oprescu), în cele mai bune realizări și peste hotare. În

1961 Tudor Vianu era pe deplin îndreptăţit să afirme că « datorită profesorului G. Oprescu, a luat naştere o întreagă mişcare ştiinţifică, ale cărei rădăcini sînt numai naţionale, şcoala de istoria artei din Bucureşti ». De aceea Institutul de istoria artei se află indestructibil legat de numele profesorului G. Oprescu, care a fost nu numai directorul, inzestrat cu o lucidă energie şi cu o particulară, benefică umanitate, ci şi dascălul care a contribuit substanţial la formaţia fiecăruia din cercetători şi a sprijinit — într-un spirit de generoasă înţelegere a vocaţiilor — dezvoltarea intelectuală şi ştiinţifică a acestora.

Institutul de istoria artei, cu actualul său nucleu restrîns de cercetători — răspunzînd în acelaşi timp cerinţelor de orientare socială şi integrare a cercetării — se străduieşte azi să perpetueze acel sentiment constant de datorie şi responsabilitate faţă de destinul culturii româneşti — pe care l-a inculcat colaboratorilor săi profesorul G. Oprescu, în tradiţia vechiului spirit universitar de angajare naţională şi conştiinţă universală nutrit de etitorii civilizaţiei noastre moderne. În politica clarvăzătoare a orînduirii noastre socialiste de a asigura spiritul de continuitate a instituţiilor

culturii naţionale, Institutul de istoria artei îşi află şi azi temeiul statornice sale prezenţe active în progresul ştiinţelor istorice de la noi.

În sărbătorirea centenarului profesorului G. Oprescu, alături de celelalte instituţii (Academia Republicii Socialiste România şi Biblioteca sa — deţinătoare ale preţiosului legat al colecţiilor G. Oprescu, Academia de Ştiinţe Sociale şi Politice, Comisia UNESCO), Institutul de istoria artei va deţine, cum se cuvine, un rol central. Între acţiunile prevăzute sînt cuprinse o serie de expoziţii (piese reprezentative din colecţie, documente, cărţi rare şi corespondenţă, dedicaţii etc.) care să evoce multipla prezenţă a personalităţii omagiatului, o sesiune de comunicări, publicarea cronicilor inedite, ce vor ilustra activitatea statornică de decenii a criticului de artă în clarificarea valorilor şi în slujba progresului şi prestigiului european al culturii noastre. Revistele Institutului vor fi dedicate în 1982 sărbătoririi acestui centenar, cuprînsul lor însumînd studii despre opera şi înfăptuirile lui George Oprescu şi contribuţii în domeniile pe care acesta le-a ilustrat.

T. E.

RADU POPA, MONICA MĂRGINEANU-CÂRSTOIU, *Mărturii de civilizație medievală românească. O casă a domniei și o sobă monumentală de la Suceava din vremea lui Ștefan cel Mare*, București, Edit. Academiei R.S.R., 1979, 164 p. cu fig. (Institutul de arheologie, Biblioteca de arheologie, XXXVI).

Legată nemijlocit de traiul cotidian, de necesitățile adăpostului și confortului, dependentă de metamorfozele neîntrerupte ale modului de viață ori de imprevizibilul modei, dar nu mai puțin expresie a unor mentalități sociale, precum și a unor nivele culturale limpede configurabile, arhitectura civilă este în chipul cel mai direct atașată existenței concrete, imediate. Este și motivul pentru care componentele ei istorice, chiar și cele mai elaborate — curți, palate, conace ș.a. — stau într-o măsură mai accentuată decît alte produse ale artei de a construi, sub semnul perisabilului. Al perisabilului invocat aproape ori de cîte ori se consacră construcțiilor civile studii monografice sau de sinteză — invocat firește și cînd e vorba de Moldova evului mediu — spre a explica, în bună măsură, cunoașterea încă restrînsă a multora din edificiile în discuție, pierdute sau păstrate.

În ultimii ani ne-au parvenit, totuși, din partea arheologilor, o serie de contribuții menite să lumineze zone ce, pînă nu demult, stăteau încă sub semnul unor nedrepte conuri de umbră. Printre aceste lucrări se cuvine menționat amplul studiu publicat sub egida Institutului de arheologie de cercetătorii Radu Popa și arh. Monica Mărgineanu-Cârstoiu, relativ la o descoperire de excepție făcută pe platoul de lîngă cetatea Sucevei. Cartea însumează concluziile unor cercetări prelungite de-a lungul a mai bine de două decenii (începute în 1951, sub conducerea profesorului Ion Nestor) și sintetizate deja în 1969, într-un articol preli-

minar¹. Față de acesta, cartea pe care o comentăm aduce o considerabilă adîncire analitică și deopotrivă o remarcabilă extindere a orizontului cultural din perspectiva căruia sînt abordate rezultatele cercetării grupate în jurul celor două mari obiective scoase la lumină în cursul succesiilor campanii de săpături: pivnița « casei domniei » — mărturie a epocii lui Ștefan cel Mare — și principala piesă a decorației sale interioare: soba, reconstituită integral cu ajutorul căhleur componentele.

Primul capitol, scris de Radu Popa, se referă la construcția « casei domniei ». Descrierea amănunțită a clădirii, însoțită de o ipoteză asupra împărțirii spațiului interior la nivelul solului, bazată pe datele săpăturii, fixarea limitelor cronologice ale ființării complexului (cca 1480 — 1497) și precizarea funcțiunii sale de « casă a domniei » — o vastă sală de ceremonii fără rol de locuire — sînt urmate de cîteva pline de interes extinderi ale concluziilor asupra ansamblului arhitecturii feudale românești de lemn, a cărei problematică dificilă, controversată pe alocuri, e înfățișată concentrat, într-un subcapitol unde autoritatea specialistului e dublată de tot atîta acribie cît și spirit critic. Cercetătorul operează mai ales unele distincții și sistematizări de natură sociologică, nuanțînd în bună măsură acele considerații ce au în vedere, îndeobște, relațiile arhitecturii feudale și cele populare. Se insistă în mod deosebit asupra analogiilor ce se discern între tehnica de construcție a beciului edificiului sucevean — pereți din pămînt căptușiți cu loazbe și stilpi de lemn, dispuși atît perimetral, întărind pereții, cît și median, sprijiniți pe tălpi îngropate în sol — și anumite sisteme structurale folosite în arhitectura militară a vremii (cetatea veche a Romanului) sau la unele reședințe fortificate din nordul Transilvaniei (Cuhea, Voivozi) datînd din secolele XIII—XIV. Se evidențiază astfel faptul că, în perioada în care cronologic se plasează « casa domniei » de la Suceva, arhitectura feudală românească a lemnului era deja maturizată, vehiculînd un vocabular propriu, rezultat al unei sinteze realizate încă în

¹ Radu Popa, *O casă domnească din secolul al XV-lea, lîngă cetatea Sucevei*, în *Studii și cercetări de istorie veche* XX, 1969, p. 43—66.

secolele XII—XIII. Astfel, dacă «originea îndepărtată a arhitecturii feudale românești de lemn se află, fără îndoială, în arhitectura populară <...> legăturile dintre cele două domenii, atunci cînd luăm în considerare principiile constructive de bază și facem abstracție de aspectele secundare decurgînd din decorație, se plasează într-o epocă foarte timpurie, la nivelul cronologic al primelor structuri social-politice cu caracter feudal» (p. 39). Am putea desluși, la acest din urmă nivel, simptomele unor prelungiri ale fenomenului de «ruralizare» manifestat pe întinderea întregului continent european². Trebuie ținut seama, totodată, că raportul dintre cultura populară și creația cultă era deja, în planul unei evoluții începute cu mult înainte, «întru totul comparabil» cu cel consemnat în epoca modernă³. Cît privește prudența manifestată în cuprinsul primului capitol al lucrării, față de calitatea de «martori» de arheologie socială a unor elemente de arhitectură populară (p. 32) aceasta ni se pare îndreptățită și necesară din unghiul rigorii științifice, dar pentru cazul în discuție al «casei domniei», merită, credem semnalat și că procedeul alcătuirii pereților din schelet de lemn cu umplutură, poate fi surprins ca atare la casele țărănești din zona Podișului central moldovenesc.

În orice caz, «casa domniei» de la Suceava demonstrează că, deși constrinsă la un anume reflux de avîntul construcțiilor din zidărie, tehnica lemnului nu a cunoscut o eclipsă în ambianța șantierelor aulice din epoca lui Ștefan cel Mare, cînd se conturează dealtfel una dintre fazele tranziției de la arhitectura feudală civilă de lemn la cea de zid, predominantă abia în veacurile XVII—XVIII (v. și p. 31, 32, 33).

Capitolele următoare ale cărții se referă pe larg la excepționalul document material pe care-l reprezintă soba «casei domniei». După detalierea tehnicii de execuție a cahlilor și publicarea catalogului lor științific complet (Radu Popa, Monica Mărgineanu-Cârstoiu cu colaborarea Victoriei Batariuc) este întreprinsă reconstituirea integrală, analitic argumentată a sobei (Monica Mărgineanu-Cârstoiu) pentru ca, în final, să fie abordate, într-un capitol redactat de ambii autori, deschiderile asupra istoriei culturii și artei medievale românești evidențiate de cercetarea plăcilor ceramice și a imponentului ansamblu decorativ pe care-l alcătuiau.

Se consideră că soba din «casa domniei» «a fost un exemplar — replică a unei sobe sau a mai multor sobe care au fost confecționate și montate la un moment dat, pe la 1480, pentru nevoile curții domnești și ale cetății de scaun din Suceava» (p. 133), ea integrin-

du-se deopotrivă în «marele grup al sobelor gotice tîrzii central-europene» (p. 130). Pe baza unei întinse prezentări comparative sprijinite, între altele, de consultarea celor mai autorizate nume ale bibliografiei de specialitate, cercetătorii se opresc, după relevarea constelației posibilelor izvoare occidentale și răsăritene, asupra ipotezei că «întreaga serie de tipare cu ajutorul căreia au fost confecționate aceste cahlle a fost creată pe teritoriul Moldovei (p. 132), adăugînd, în consecință, că adoptarea «noțiunii de *sobă de cahlle de tip moldovean* se justifică pe deplin» (p. 143). Se desenează, în fine, corelările prin intermediul cărora complexul ornamental al sobei se înseamnă în sfera culturii vizuale dezvoltate în Moldova sfîrșitului de veac XV, simptomele «spiritului gotic» și a unor timpurii reflexe renascentiste dezvăluite de studiul stilistic, precum și o interesantă propunere de a identifica în trăsăturile formale ale sobei «realități contemporane din domeniul arhitecturii moldovenești de zid» (p. 148). În legătură cu simbolismul decorului, autorii observă că «încercarea de a identifica animalele reprezentate pe cahllele sobei sucevene, cu cele descrise în *Fiziolog* <...> nu dă rezultate concludente» (p. 148). Pentru deslușirea semnificațiilor decorului ceramic al sobelor domestice moldovenești din secolul al XV-lea, mai profitabilă decît analiza pieselor izolate, ar fi, într-adevăr, considerarea sa globală ca întreg. Pe această linie, iconografia sobei de la Suceava aduce, ni se pare, sugestii dintre cele mai pline de interes. În cuprinsul ei, imaginile circumscrind universul cotidian al feudalului din perspectivă morală a mentalității sale (*Cavaler și jupîniță*, *Cavaler (Șoimar)* ș.a.), sint alături de un fastuos bestiar, în cadrul căruia motivelor obișnuite (leul rampant, manticora, grifonul, cerbul cu eșarfă ș.a.) li se adaugă unele singulare (cămila sau elefantul). Privit în totalitatea sa, acest decor zoomorf ne duce cu gîndul la o celebră piesă de sculptură romanică, simptomatică pentru o viziune a lumii care, deși nu a încetat să evolueze, s-a dovedit a fi fost susținută, de-a lungul întregului ev mediu, de un spectaculos conservatorism: ne gîndim la stîlpul de la Souvigny. Pe acest stîlp, publicat dealtfel și de Gheorghe Balș⁴, o serie de basoreliefuri întruchipează, alături de altele figurînd zodiile, muncile ș.a., ceea ce Émile Mâle a considerat a fi fost imaginea făurită de omul medieval despre geografia lumii⁵, întocmai cum, pe vechile portulane, ținuturile care pentru occidentalul european nu erau, în evul mediu, cunoscute altfel decît învăluite în ceața unor bizare legende, erau reprezentate prin intermediul cîte unei ființe fabuloase, sau

² cf. Simone Roux, *La Maison dans l'histoire*, Paris, 1976, p. 104 și urm.

³ cf. Răzvan Theodorescu, *Bizanz, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale românești (sec. X—XIV)*, București, 1974, p. 33,

⁴ Gheorghe Balș *Bisericele lui Ștefan cel Mare*, București, 1926, p. 235, fig. 402.

⁵ Cf. Émile Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1924, p. 321—325,

puțin familiare încă. Figura elefantului, de pildă, desemna India. Filația acestor intruchipări, din antichitatea clasică și pînă în evul mediu, de la Ctesias pînă la Isidor din Sevilla, Rabanus Maurus sau Honorius din Autun a fost cu minuție stabilită de Măle. Important pentru noi este însă că pe stilul de la Souvigny figurează nu puține din vietățile alcătuiind bestiarul știut din conspectarea cahlelor moldovenești. Nu puține; dar mai ales *laolaltă*: grifonul, sirena, manticora, elefantul, cărora li se adaugă licornul, sciapodul, hipopodul ș.a., alcătuiind «partea nevăzută a lumii»; teritoriile închipuite întregind universalitatea unei *imago mundi*.

Și poate că prezența bestiarului în iconografia sobelor cu cahle din Moldova avea tocmai rostul unei asemenea hărți fabuloase, menită să se alăture tabloului traiului cotidian pentru a alcătui împreună o «sumă» vizuală a lumii reale și a geografiei imaginare, unul din acele produse atît de caracteristice culturii enciclopedice, un *speculum naturale* figurat. Nu altceva pare să sugereze mărturia cronicarului Macarie, care înregistrează într-o epocă nu mult mai tîrzie, dar cînd rostul decorului sobelor fusese împrumutat deja picturii murale, zugrăveala prețurilor interioarelor domnești cu «*minunile creațiunii pămîntului și mării*» (s.n.) învecinate unor «descrieri de lupte»⁶.

⁶ Apud Florentina Dumitrescu, *Interioare și mobilier civil din Țara Românească și Moldova în secolele XVI–XVII*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, V, 1958, 1, p. 121.

CORNELIA PILLAT, *Pictura murală în epoca lui Matei Basarab*, Edit. Meridiane, București, 1980 (96+7 p., 106 foto color și alb-negru + 92 figuri în text; rezumat în limba franceză).

Imbucurătoare apariție — că orice titlu nou care vine să coloreze cu o tentă mai mult sau mai puțin vie petele albe sau cenușii ce mai stăruie încă pe multe capitole ale artei noastre medievale — lucrarea Cornелиei Pillat răspunde primului deziderat major prin care o carte își justifică existența: conținutul, cu alte cuvinte — dată fiind structura sa, ca și profilul colecției în care apare —, ceea ce aduce *nou ca cercetare și interpretare*.

Cartea reprezintă o primă încercare de analiză și sinteză avînd ca obiect pictura murală din «epoca lui Matei Basarab», «epocă» cuprinzînd nu doar domnia respectivului voievod, ci și intervalul cuprins între moartea sa (aprilie 1654) și suirea pe tronul Țării Românești a lui Șerban Cantacuzino (1678), dată convențională, acceptată de majoritatea cercetătorilor ca marcînd începutul unei noi etape în cultura muntenească a secolului al XVII-lea.

Lucrarea analizează zece ansambluri de pictură (SADOVA — construită 1633, pictată 1633; repictată; ARNOTA — construită 1636?, pictată 1644?; PLĂTĂREȘTI — construită

Persistența unor astfel de prototipuri ale gândirii figurative a evului de mijloc se realizează, poate, «supraviețuirilor romaniceului»⁷ în gotic detaliate de Baltușaitis dar reliefate și de lucrările lui Măle. În acest sens, personajul uman «tras în țeapă» (p. 60 și urm.) ar închipui, mai degrabă, împreună cu motivele zoomorfe, un soi de arbore cu minuni din seria «plantelor grăitoare» rezultate din acele confluențe orientalo-occidentale medievale, relevate, de asemenea, de Baltrušaitis⁸.

Lunga digresiune de mai sus, nu a avut decît rostul sublinierii o dată mai mult, a gradului în care cartea celor doi cercetători este în măsură a stimula interpretările și teoretizările. Abundînd în informații inedite, însoțite de judicioase concluzii, unele decisive, oferînd restituirea unui monument al artei medievale românești, susținută de un voluminos aparat critic, lucrarea lui Radu Popa și a Monicăi Mărgineanu-Cârstoiu adaugă literaturii de specialitate un studiu de referință.

⁷ Jurgis Baltušaitis, *Metamorfozele goticului*, traducere de Paul Teodorescu, București, 1978, p. 61–83, 149–185 passim.

⁸ Idem, *Evul mediu fantastic*, traducere de Valentina Grigorescu, București, 1975, p. 93–107.

MIHAI ISPIR

c. 1636, pictată pronaos 1649; TOPOLNITA — construită 1646, pictată 1673; DOBRENI — construită 1646, pictată 1646–1648; PLĂVICENI — construită c. 1648, pictată 1648; BĂJEȘTI — construită 1666, pictată 1669; SĂCUIENI — construită 1655, pictată 1672; RETULEȘTI-REBEGEȘTI — construită 1668–1669, pictată 1669; ROATA-CĂTUNU — construită 1668, pictată 1668)¹. Acestea sînt privite din punctul de vedere al istoriei și caracteristicilor monumentelor, autoarea dînd pentru prima dată nu doar descrieri de programe iconografice cu mențiuni de scene, ci desfășurări exhaustive², cîștig de covîrșitoare importanță

¹ Criteriul adoptat de autoare pentru această succesiune nu este clar: el nu este reprezentat nici de anul construcției, nici de cel al pictării. Pentru Sadova, trebuie remarcat că, dacă monumentul a fost terminat, ca arhitectură, în octombrie 1633, el nu putea fi pictat în același an, întrucît se știe că bisericile nu se pictau iarna: deci, ansamblul putea fi realizat cel mai devreme în vara anului 1634. Observația este valabilă și pentru Plăviceni, construită și pictată (?) în același an 1648 și pentru Roata-Cătunu.

² Prima redare de acest fel a fost realizată prin publicarea lucrării *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea* de Carmen Laura Dumitrescu, București, Edit. Meridiane, 1978. Același principiu, cu altă regulă de ordonare, stă la baza *Repertoriului picturii murale din România*, aflat în curs de elaborare de către un colectiv de istorici de artă, filologi și desenatori, al cărui prim volum (secolul al XIV-lea) se află sub tipar,

pentru indiferent cine va voi să studieze sau numai să urmărească o scenă sau o idee. Capitole independente tratează « Unitatea și diversitatea programelor iconografice », « Mesajul deosebit al fiecăruia dintre ansamblurile de pictură », « Diversitatea tipurilor iconografice » și « Diversitatea modalităților de expresie artistică ».

Cunoscut fiind marele număr de monumente ridicate în epocă de voievozi și mai ales de marca boierime — fapte comentate și de autoare — ne miră împrejurarea că lipsește măcar formularea ideii că trebuie să fi existat mult mai multe ansambluri de pictură murală realizate în acest interval, ansambluri care, datorită vitregiei vremurilor, au dispărut sau care au fost refăcute ulterior din nevoie (distrugerii) sau din pietate ori din dorința de înnoire (repictări parțiale sau totale). În aceeași ordine de idei, deși îl citează de câteva ori pe Paul de Alep cînd vorbește despre pictura bisericească, autoarea nu reține remarcile aceluiași autor cu privire la picturile din construcțiile laice (palate), aspect de o mare importanță pentru cunoașterea mentalității vremii, observații cu atît mai prețioase cu cît toate aceste picturi s-au pierdut.

★

În mod normal, Cornelia Pillat și-a ierarhizat problemele în funcție de o scară proprie de valori, în economia cărții fiecăreia revenindu-i un loc bine stabilit.

Am menționat deja importanța acordată redării schemelor iconografice, de o valoare obiectivă absolută. Restul problemelor beneficiază de o doză mai mare sau mai mică de subiectivism, amplasarea și profunzimea analizelor fiind destul de variabile din punct de vedere al extinderii și respectiv densității ideilor. Se pot remarca aici unele laitmotive, teme-idei care revin pe diferite trepte ale analizei, ca de pildă legarea programului iconografic de comandamentele politicii de stat ale vremii, caracterul antireformat al unor asocieri de scene, preponderența semnificației funerare a ansamblurilor, apariția și intensificarea prezenței, la diferite nivele și pe diverse coordonate ale interpretării, a unui factor « popular », insuficient de bine definit însă, în primul rînd ca semantică a termenului (proprie autoarei) care, față de accepțiunile comune, pare a acoperi o arie mult dezvoltată.

Desigur, nu tot ce prezintă autoarea este absolut nou : date despre monumente, despre pictura lor, despre ctitori sau chiar despre meșteri au mai apărut în lucrări răzlețe sau în câteva încercări de sinteze pe teme iconografice sau de istoria artei epocii, titluri cu conștiințiozitate menționate de autoare în bogatul său aparat critic de la sfîrșitul părții scrise a volumului. Contextul în care prezintă lucrurile cunoscute este — în intenție cel puțin, iar pînă la un punct și realizat — cel al unei

sinteze între nou și știut, căci, adesea, informațiile — oferite de sursele interne sau furnizate de interpretările unor autori prestigioși, referitoare la teme sau programe iconografice similare —, sînt fie preluate integral fără o interpretare critică a surselor, fie prelucrate, prin extrapolarea unor semnificații, descifrate de acești autori, spre zone semnificative noi³. Dacă atribuirea unei semnificații antireformate și anticatolice unor teme, unor alăturări de scene sau unei părți a compoziției programelor este un bun cîștigat pentru istoriografia noastră de artă și pentru cultura noastră în genere — observații pertinente și pe deplin justificate, sprijinite și de alte fapte de cultură ale epocii, deja cunoscute —, exagerarea semnificației funerare a ansamblurilor prin conferirea unui asemenea sens fie întregului (Arnota, Băjești, Topolnița), fie numai unor scene sau asocieri de scene cărora nicio dată nu le-a fost atribuită o asemenea încărcătură ideatică (« Adormirea Maicii Domnului » cu referire la Roata-Cătunu), ar merita o discuție mai largă și mai lungă. Fără a putea fi negată evidența existenței în intențiile ctitorilor, a celor care compuneau programele și chiar a realizatorilor lor a unor asemenea semnificații, este greu de admis că ideile morții și judecății, de clară factură medievală, e drept cunoscînd o nouă recrudescență în barocul occidental — și-ar fi putut face o subită apariție în chiar primul ansamblu pictat al epocii — în 1633 — în ctitoria voievodală de la Sadova, și s-ar fi menținut ca atare în toate ansamblurile — cu excepția celui de la Dobreni (într-un edificiu care avea, sigur, rost de lăcaș de înmormintare) — pînă la sfîrșitul perioadei de care ne ocupăm⁴.

Dacă este adevărat că numărul și vastitatea problemelor atinse ar fi meritat pentru rezolvare un volum poate dublu de pagini, ar fi fost de dorit ca economia cărții să fi fost restructurată. Oricît de importante și de interesante ar fi discuțiile cu substrat teologic sau canonic pentru descifrarea mesajului picturii, o serie de probleme, la fel de interesante și sigur la fel de importante, sînt lăsate de o parte : unele sînt doar enunțate, altele nici măcar ridicate.

În primul capitol de analiză chiar, găsim menționată fraza : « În ansamblul tablourilor ctitoricești care ne-au rămas la Sadova și Arnota, voievodul nu apare înconjurat de

³ Este vorba de André Grabar, Gordana Babić, Suzy Dufrenne, Tania Velmans, ale căror afirmații și demonstrații sînt interpretate de Cornelia Pillat într-un spirit apropiat respectivilor autori, dar nu întru totul propriu ansamblurilor de pictură în discuție.

⁴ Importanța temei « Judecății de apoi » impunea o discuție mai amplă, cu atît mai mult cu cît este una dintre dominantele iconografice ale picturii din epoca brîncovenească, iar sub raportul ideatic-educativ, una din scenele cu adresa și audiența cea mai generală. După o întrerupere de două secole și jumătate, reapariția sa frecventă era un fapt demn de remarcat.

voievozii înaintași, ci de rudele sale apropiate, concepția aulică, medievală — menținută la biserica lui Neagoe Basarab de la Curtea de Argeș și care va fi reluată de Constantin Brîncoveanu la biserica mănăstirii Hurezi — fiind înlocuită de cea renașcentistă a afirmării proprii personalității a ctitorului, dar și a familiei sale » (p. 13). Deși de o mare importanță pentru ilustrarea schimbării de mentalitate, nicăieri pe parcursul cărții ideea nu mai este reluată, problemelor atit de speciale ridicate de tablourile votive nerezervindu-li-se decît 23 de rînduri la sfîrșitul capitolului « Unitatea și diversitatea programelor iconografice », iar pe parcursul expunerii fiind doar atinse tangențial, totdeauna în relație cu alte teme.

Deși avem de-a face cu 10 ansambluri, pentru 5 cunoscînd exact numele zugravilor care și-au semnat operele sau chiar s-au « autoportretizat » pe perete, iar la al șaselea este de multă vreme dedus — Stroe din Tirgoviște, meșterul principal al ansamblului de la Arnota — Cornelia Pillat nu găsește necesar să consacre acestora mai mult decît cîteva rînduri grăbite în legătură cu fiecare document, sau să facă — în capitolul « Concluziilor » — afirmații lipsite de un suport argumentativ foarte strîns. Problema meșterilor ar putea ridica o multitudine de aspecte — nici unul antamat măcar din punct de vedere al unei analize detaliate științifice. Din observațiile autoarei și din propriile-i încercări de sinteză, aflăm că există atîtea maniere cîți artiști, dar și o profundă unitate subiacentă datorată elaborării logice a programelor și încifrării în ele a unor mesaje proprii epocii, lesne recognoscibile de către cei cărora li se adresează⁵. Autoarea face chiar un fel de departajare din punct de vedere al stilului, fiecare din cele două grupe mari fiind caracterizată prin trăsături pe care încearcă să le definească. Dar pasul următor nu mai este făcut: cine erau acești meșteri? ce instrucție aveau? de unde se inspirau? ce rol putea avea în formarea lor un caiet de modele « clasice » și în ce măsură și pe ce căi « noutățile » puteau pătrunde în filele lui și de aici pe pereții bisericilor? de ce regim se bucurau? Sigur că nu se pot da răspunsuri precise; nu avem documente exacte, dar mai există cîte ceva printre informațiile călătorilor străini, iar autoarea însăși citează de două ori comunicarea Eleonorei Costescu referitoare la circulația gravurii athonite și la reprezentări care, în epocă sau mai tîrziu, folosesc această sursă. Tot

⁵ Există aici o problemă centrală — nici ea ridicată — aceea a accesibilității programelor. Descifrarea mesajelor nu era, evident, la îndemîna oricărui privitor credincios, cel puțin în ceea ce privește scenele cu caracter esoteric sau legăturile de mare subtilitate dintre acestea și imaginile purtătoare de alte semnificații în epoca anterioară. Este de presupus că în opera de culturalizare a clerului — deciderat important al politicii culturale a lui Matei Basarab și a mitropoliților Teofil și Stefan — funcția parenetică a programelor avea un rol semnificativ.

autoarea menționează, fără a o discuta, originea occidentală a redactării anumitor scene, dar nu se întreabă cum acestea ar fi putut pătrunde și fi acceptate aici. O singură frază, în capitolul final, referitoare la circulația decorației de carte occidentală, e menită să ofere răspunsul.

În același capitol final, doar cu un paragraf înainte de a încheia, în treacăt, este amintită, în chip de concluzie, pare-se, o problemă fundamentală a epocii acesteia de transformare și de pășire a Țării Românești pe făgașul vremurilor moderne: cea a comenzii sociale și implicit a « ideologului » ansamblului mural.

Nu este un aspect neatins — ca principiu, în lucrare — dar formulările sînt uneori neclare.

Măsura în care o pictură « patronală » (după expresia lui Alexandru Duțu, pe care Cornelia Pillat și-o însușește) reflectă ideile și gustul comanditarului și pe cele ale artistului — personaj bucurîndu-se se pare de un statut aparte, nu de meșteșugar, ci de creator — poate fi descifrată în pictura epocii, alături de intervențiile ideologice cenzurate ale unor oameni ai bisericii, este fundamentală pentru acea vreme, dar, din păcate, necercetată de autoare.

Subtila interferență dintre slavonismul ortodox promovat ca ultim refugiu al unității spirituale sud-est europene din turcografie, și traducerea unei opere occidentale catolice de către Udriște Năsturel, cumnat al însuși domnitorului, pe de o parte, și pe de altă apariția unor scene de netă inspirație neortodoxă în contextul unor ansambluri absolut canonice vorbesc despre spiritul epocii, atît de deschis în fond orizonturilor noi de gîndire și cunoaștere, capabile să răspundă cerințelor unei anumite pături a societății muntenesti. Dar, în acest context, diferențele infinitesimale, sau dimpotrivă foarte mari, de la a cere să fie ilustrată o idee, a accepta o imagine nouă, sigur necanonică, pe care un boier dornic de înnoire o putea saluta cu interes sau cu bucurie, dar un egumen o putea respinge cu indignare, trebuie analizate cu aceeași subtilitate. Ar fi trebuit remarcat aici că aceste înnoiri își fac mai curînd apariția în bisericile ridicate pe lîngă curțile boierești decît în cele din cadrul ansamblurilor mănăstirești.

Aspectele amintite mai sus ar merita ele însele o carte, iar Cornelia Pillat, cea mai avizată cunosătoare a picturii epocii, ar fi cea mai în măsură să o scrie.

În aceeași ordine de idei, trei aspecte redede-vabile problemei « relațiilor » s-ar fi cerut analizate: relații cu alte ramuri ale picturii de epocă; o privire comparativă cu pictura murală din Moldova aceleiași vremi; relația cu pictura premergătoare din Țara Românească, dar mai ales cu cea din epoca următoare, intrucît una dintre premisele declarate ale travaliu-

lui critic al Corneliiei Pillat a fost afirmația că : « *Valorificarea picturii din epoca lui Matei Basarab este absolut necesară, cu atât mai mult cu cât operelor ei li se datorează dezvoltarea și unitatea stilistică a ansamblurilor de pictură din epoca brîncovenească* » (p. 8).

Analizele atente și pertinente de limbaj plastic constituie o contribuție substanțială a lucrării. Fără a abunda în descrieri — suplinite în parte de fotografii și desene⁶ — textul acestui capitol este extrem de dens. Cele două maniere de tratare corespund celor două tendințe stilistice generale, remarcate de autoare, tendințe care își subsumează în întregime diversitatea morfologică și sintactică a celor zece ansambluri de pictură.

Studiu științific — lucrare destinată marelui public — carte de artă — opera Corneliiei Pillat trebuia să răspundă acestor trei deciderate, în același timp. Chiar dacă pe alocuri cititorul mai neavizat riscă să se piardă în meandrele analizei științifice, aceasta este condusă cu rigoare și logică, marile idei pe care autoarea dorește să le demonstreze reliefându-se

⁶ Poate că ar fi fost de dorit ca numărul lor să fi fost mai mare. Lipsa unora, de pildă a tabloului votiv de la Crețulești — Rebegești, este inexplicabilă.

ANDREI PLEȘU, *Pitoresc și Melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura modernă*, București, Edit. Univers, 1980, 260 p.

Pitoresc și melancolie este o carte ce se înscrie în sfera eseului de filozofie a culturii. Ceea ce o deosebește din capul locului de celelalte produse ale genului provine dintr-o tensiune internă, imprimată cu bună știință de către autor. Este vorba despre o carte care are ca obiect nu doar o simplă temă de investigație, ci două : « peisajul » și « natura ». Faptul că cei doi termeni își răspund reciproc într-un dialog diferit modulat de-a lungul veacurilor este o evidență. Andrei Pleșu subliniază însă, de la bun început, caracterul profund problematic al acestui dialog. Peisajul european, spune el, este « expresia crizei de principiu în care se află sentimentul european al naturii ». Cu alte cuvinte : dacă sentimentul naturii n-ar fi dominat de incertitudini, de-a lungul istoriei culturii europene, pictura de peisaj n-ar fi existat. Prin stabilirea acestei tensiuni primordiale autorul țintește foarte departe, atât de departe, încît întregul eseu stă sub semnul unei mult mai înalte dihotomii : dihotomia natură-cultură. Căci ce altceva este peisajul dacă nu forma « culturalizată » a naturii ? Și ce altceva este cultura europeană însăși dacă nu « expresia crizei de principiu în care se află sentimentul naturii » ?

Andrei Pleșu reușește să-și strunească totuși discursul, concentrîndu-se asupra dezbaterii

cu ușurință. Lejeritatea exprimării (dincolo de oarecari accepțiuni mai personale pentru unii termeni) facilitează lectura. Din păcate însă, nu avem și un album complet, care ar fi putut fi cu deosebire util atît demonstrațiilor cît și plăcerii de a privi și deschiderii gustului pentru a vedea aievea monumentele. O sumedenie de idei nu au putut fi ilustrate, deși s-a căutat ca pentru tot ce este mai important să existe imagini de referință. O frumoasă soluție este reproducerea grafică — în negativ — a siluetelor ce constituie fiecare tablou votiv pe pagina care precede grupajul de imagini fotografice din respectivul monument. Este și acesta o modalitate de a sublinia importanța temei în pictura epocii.

Un merit în plus al cărții — care contribuie și la particularizarea sa printre alte volume ale seriei — este macheta grafică, care include și un număr impresionant de desene — motive decorative, transpunerea unor scene mai greu vizibile — redată cu migală, care contribuie nu doar la aspectul de carte frumoasă și prețioasă, dar și la îmbogățirea muzeului nostru imaginar la capitolul pictură din epoca lui Matei Basarab.

TEREZA SINIGALIA

avatariilor peisajului pictural. Înarmat însă cu o viziune care depășește cu mult orice tentativă istoristă, autorul procedează în răspăr cu tradiția studiilor dedicate argumentului. Ordinea cărții nu este cronologică, ci ideatică. Distincțiile tradiționale, cum ar fi de pildă cea între « peisaj autonom » și « peisaj de fundal », cad și ele. Apariția peisajului autonom, moment atît de discutat și disputat în istoriografia de artă, este pentru Pleșu în primul rînd simptom al adîncirii distanței fatale dintre om și natură : « Propunîndu-și natura drept obiect pur, privitorul se afirmă încă mai acut pe sine ca subiect. Încît „peisajul autonom” devine „peisaj de fundal” al conștiinței care îl contemplă. Privitorul își transformă propriile obsesii în „parerga” ale peisajului privit. O dată mai mult, natura nu e lăsată singură <...> Și cu cît se vorbește mai mult despre ea, cu cît i se fac mai multe portrete, ființa ei adevărată se îndepărtează ».

Care sînt în acest caz șansele surprinderii adevăratului chip al naturii ? Încercînd să răspundă la această întrebare Andrei Pleșu ne oferă pasionanta incursiune în « preistoria peisajului », în zona « previzuală » a sentimentului naturii : în mentalitatea mitică. Natura-Mamă, Natura-Veneră, Natura-Noapte sînt doar cîțiva dintre termenii unei mentalități străvechi în care domină, unificator, potențialitatea organică, motorul prim al « ființei întru devenire ». « Natura în esența ei e curgere, e un episod din marele fluviu cosmic, „apă filozofală”. Sem-

nul caracteristic al metabolismului ei e ondulatoriu <...> Natura opune sferei rotitoare a gândirii egale cu sine cadența creșterii și descreșterii, a fluxului și refluxului <...> „Natura naturii” e *legănarea* ».

Esența dinamică a naturii pare astfel a se refuza captării sale prin mijloacele constituite ale plasticii. Rostirea poetică sau cea muzicală sînt instrumente mult mai adecvate acestui țel. Dacă cercetarea asupra naturii-*physis* poartă întotdeauna în sine valențe ale meditației filozofice, instrumentarul pictural se vădește a fi inadecvat în fața unei asemenea sarcini. Această concluzie provizorie la care ajunge Andrei Pleșu poate suferi desigur anumite nuanțări. « Peisajul ca gen artistic » poate fi considerat, desigur, « un domeniu fundamental *nefilozofic* ». Numai că există în istoria artei europene exemple — și ajunge să ne gândim la linia Leonardo-Klee — în care puterea de pătrundere a spiritului creator, țintind direct către *physis*, este de netăgăduit. Concluzia lui Pleșu rămîne însă valabilă în măsura în care, nici la Leonardo, nici la Klee, scormonirea legilor naturii nu duce neapărat la « peisaj ca gen artistic ». Acesta din urmă se arată a fi rodul unui raport problematic al omului cu natura, al unui raport în care nuanța pasional erotică (« iubirea de natură ») poate fi detectabilă ca o permanență. În acest sens apare ca justificat apelul pe care autorul îl face la celebra distincție a lui Denis de Rougemont privind « dragostea tristanescă » și cea « donjuanescă ». Iese astfel la iveală o tipologie concordantă a picturii de peisaj : « Peisajul tristanesc » se naște în preajma unei naturi maximal problematizate <...>. Estetica în care se lasă înscris un astfel de peisaj va fi o *estetică a melancoliei*, cînd scaldată de luminile difuze, dulci aproape, ale resemnării, cînd dizolvindu-se într-o tragică gravitate. O întreagă linie de artiști, de la Joachim Patenier pînă la C. D. Friedrich, ilustrează abundant estetica aceasta. Nu atît cu natura facem cunoștință în operele lor, cît cu neputința noastră de a ne întoarce la natură ». Peisajul *donjuanesc* în schimb are ca obiect o natură « degustată ca simplu spectacol și mereu „înșelată” cu pictura, cu cultura, sau cu ipostaze artificializate ale ei înșiși <...>. De la Annibale Carracci la Poussin, de la pastoralele tițianeste, pînă la impresionism, peisajul donjuanesc evoluează cu o nonșalanță lipsită de orice complexe ».

« Peisajul tristanesc » și relativa « estetică a melancoliei » beneficiază de o tratare fascinantă, nu lipsită de mobiluri polemice. Prima recuperare, polemică și ea, este cea operată de Pleșu cu privire la sentimentul medieval al naturii. Pentru creștinul din evul mediu natura nu este neapărat un teritoriu al păcatului, al căderii, al rătăcirii. Este vorba mai degrabă despre un sentiment al precarității naturii, cel care domină cultura vremii : « Natura ca „dispariție”, nu ca „apariție”, natura contem-

plată cu sentimentul că în clipa imediat următoare ea se va destrăma, iată lecția atitudinii creștine față de ea ».

Nu ne putem opri din păcate asupra întregii țesături de idei a acestui capitol. Comentariul nostru asupra paginilor dedicate peisajului prim al Genezei, sau asupra tipologiei creștine a grădinii și deșertului nu ar putea fi decît superfluu. Aș semnala totuși modul în care Pleșu caracterizează sentimentul melancolic în fața naturii : « Există în melancolie o structurală ambiguitate. Ea este simultan stăruință optică și dezafectare, interes pentru lucrări și distanțare de ele. E încăpăținarea de a privi — am spune fatalitatea de a privi — conjugată cu suferința de a nu putea iubi pînă la capăt obiectul privit <...>. Iubirea pe care am numit-o „tristanescă” a naturii e iubirea unei depărtări ». De la Patenier și pînă la Ion Andreescu avem de a face cu o pictură a unei nostalgice distanțe. Acesta este momentul în care autorul, printr-un binevenit apel la conceptele « purei vizualități » (viziune îndepărtată-viziune apropiată, optic-tactil) reușește să îmbine, lucru atît de rar atît în literatura filozofică cît și în cea artistică, registrele de interpretare ale operei de artă. Distanța filozofică și distanța optică își corespund într-un joc subtil. Paginile dedicate lui Andreescu (la care autorul detectează o originară și chinuitoare pendulare între « depărtare » și « apropiere ») sînt exemplare din punctul de vedere al exegezei plastice, ridicate la nivelul maximei încărcături de idei.

Evident « peisajul tristanesc » și « estetica melancoliei » intrunesc adeziunea și participarea autorului, cu mult mai mult decît « peisajul donjuanesc » cu relativa-i « estetică a pitorescului ».

Natura pitorească este cea a grădinilor și a picturii englezești, cea a Italiei « marelui tur », natura alexandrină și cea exotică. Găsim aici pagini incitante, polemică înaltă, formule memorabile (« Orice grădină, chiar și cea mai „firească” e o afectare și, de fapt, o grimasă »).

Partea cea mai șocantă a întregii secțiuni este cea dedicată impresionismului. Mărturisesc că nu arareori parcurgînd aceste pagini m-am simțit derutat, la un pas de a fi « convins ». Expunerea lui Pleșu are atîta coerență, pledoaria lui este atît de măiestrit argumentată încît rechizitoriul făcut impresionismului angajează pe deplin cugetul cititorului. « Impresionismul — spune Pleșu — e splendoarea unei civilizații pentru care nimic nu pare mai adînc decît retina <...>. Sentimentul nostru global, ușor verificabil în orice galerie de pictură impresionistă <...> este al unei mereu egale cu sine jovialități, al unei surizătoare toropeli estivale dinaintea unei naturi trăite epidermic ». Autorul recunoaște totuși caracterul revoluționar al picturii impresioniste « sub raportul ei la istoria limbajului plastic ».

Putem oare reduce la atît contribuția impresionistă ? Nu putem oferi nici o șansă « stu-

pidului veac al XIX-lea»? Nu e ușor de răspuns la aceste întrebări. Mi se pare a întrebări totuși o soluție, care vine să nuanțeze asperitățile polemice ale discursului lui Pleșu în identificarea noutății impresioniste nu doar (și nu în primul rând) într-o problemă de limbaj plastic, ci într-una de libertate a văzului. Ceea ce descoperă impresionismul este că senzația nu este « une donnée de la conscience » cum prea adesea se repetă, ci « un état de conscience », iar apelul său la arta japoneză, în acest sens, e departe de a fi superficial. Impressionismul nu e un fapt de rețină, ci un fapt de sensibilitate. Și nu se constituie oare impresio-

nismul ca preludiv al singurei picturi de peisaj neocolite de șansa filozofiei, cea a lui Cézanne?

Oricare ar fi soluția adevărată, meritul paginilor lui Pleșu este acela de a nu lăsa pe nimeni indiferent. Cuvântul său incită la gândire și la dialog. Acestei performanțe atit de rare în literatura artistică îi corespunde o alta, nu mai puțin importantă. Andrei Pleșu a scris o carte de mare densitate de fapte și idei, într-o limbă și cu o stăpânire a meșteșugului literar exemplare. Este o benefică demonstrație că talentul, erudiția și gândirea, departe de a se exclude, pot conlucra în solide înfăptuiri.

VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ

CESARE BRANDI, *Disegno della Pittura Italiana*, Giulio Einaudi, Torino, 1980, 596 p. + 155 ilustrații în text

Ajuns la vârsta bilanțurilor, unul dintre cei mai mari critici de artă italieni contemporani ne-a oferit recent o impozantă « Schiță a picturii italiene ». Un fenomen asemănător se petrecuse, în urmă cu mai bine de zece ani, cu Giulio Carlo Argan care își însumase experiența de gânditor asupra faptului de artă în cele trei volume ale « Istoriei artei italiene ».

Dacă excelențele op-uri ale lui Argan n-au surprins pe nimeni — ele erau oarecum « așteptate » de cei care urmăreau activitatea criticului — recenta « schiță » (titlu modest și — vom vedea — nu lipsit de semnificații) a lui Cesare Brandi a uimit în bună măsură și uimește încă, pină și pe cei mai familiarizați cu gândirea critică brandiană.

Brandi este poate cel mai anti-istorist dintre criticii moderni ai Italiei. Pe linia lui Croce, istoria artei a fost întotdeauna pentru el o « istorie a operelor », istorie lipsită însă de o mecanică precisă a « principiului cauzalității », o istorie făcută din evenimente, rupturi, explozii, tăceri. A face « istoria evenimentelor realului » (și, prin reflex, a face istoria evenimentelor artistice) apare în acest context drept o imposibilitate. Singura posibilă istorie evenimentială este « cronică ». « Istoria făcută de istorici » nu vizează evenimentul ci semnificația lui. A face « istoria artei » înseamnă deci a face o istorie a semnificațiilor evenimentelor artistice. A face « istoria artei » este o operație critică.

Acesta este — ni se pare — motivul principal pentru care ultima carte a lui Cesare Brandi nu are ca titlu « o istorie a picturii italiene ». Metodologic, lucrarea se justifică prin ultimele teoretizări ale lui Brandi, cele din *Le Due Vie* (Bari, Laterza, 1966) și din *Teoria Generale della Critica*, Torino, Einaudi, 1974, 1978).

Fiind vorba despre o « schiță » (și nu despre o « istorie ») firul cronologic al « evoluției » artei apare ca un simplu fundal și nu ca materie primă a investigației. Dar fiind vorba în același timp despre o « Schiță a picturii italiene », apare necesitatea definirii limitelor între care se mișcă actul interpretativ și critic. Ce este de fapt pictura italiană? se întreabă Cesare Brandi. O întrebare asemănătoare și-o puseseră cu ani în urmă Roberto Longhi (*Arte italiana e arte tedesca*) sau Nikolaus Pevsner (*The Englishness of English Art*).

Răspunsul lui Brandi ocolește limitele teritoriale, cronologice, etnice. Artă italiană unește evenimente artistice datorate unei atitudini comune în fața lumii reale. Această atitudine se poate rezuma la modalitatea de a concepe opera de artă ca « prezență » cu un anume statut ontologic (*astanza*) ce se opune prezenței faptului real (*flagranza*). Atit timp cât se poate vorbi despre un anumit tip de « prezență » a imaginii, putem vorbi despre o artă « italiană ». Pentru Brandi, temporalitatea artei italiene prezintă limite inebanlabile. Artă italiană este cea cuprinsă între Duecento și Settecento. Înainte de secolul al XIII-lea arta peninsulară se confunda (chiar dacă există, desigur, diferențe specifice) cu arta medievală europeană (occidentală sau bizantină). După secolul al XVIII-lea, pictura italiană se dezvoltă într-o raportare la lumea reală care nu mai este specific italiană, ci larg europeană. Chiar dacă există anumite șanse de surprindere a « italianității » artei peninsulare între secolele IX—XIII, abia spre sfârșitul Duecento-ului, prin apariția primelor « personalități creatoare » (Giunta Pisano, Cimabue, Cavallini, Duccio, Giotto), *prezența* imaginii artistice se structurează după criterii de neconfundat. Pentru a ilustra cit mai bine acest mod specific de structurare a imaginii picturale, Brandi și-a conceput cartea într-un mod original: fiecare mare epocă de cultură figurativă este analizată în datele ei fundamentale. « Epo-

ca » nu se confundă cu « secolul » conform diviziunilor scolastice, ci cu modalitățile expresive comune care formează baza de lansare a operei. Este vorba într-un anumit sens despre *humus*-ul lingvistic comun, din care se nasc diferitele « idiolecte » propuse de diferiți artiști. Evocarea acestei temelii lingvistice comune este urmată, pentru fiecare epocă în parte, de o selecție de lucrări, a căror analiză atentă este capabilă să illustreze modalitatea în care expresia artistică devine fapt individual și irepetabil.

Una dintre secțiunile cele mai fascinante ale cărții este cea dedicată Quattrocento-ului. Spre deosebire de « istoriile » anterioare care însușeau noutatea picturii renascentiste în concepte derivate din experiența umanismului (natură-perspectivă, antichitate-alegorie, antropocentrism-studiu anatomic...), Brandi deștează terenu pe care se va construi noul tip de imagine plastică, circumscriind o structură unitară a expresiei, în interiorul căreia, într-un al doilea moment, vor fi absorbite conotațiile umaniste ale veacului. Această structură unitară este formată din tensiunea formală spațiu-lumină. Se neagă astfel și absolutizarea pe care a avut-o în ultimul timp problema reprezentării spațiului (lumina fiind chemată în cauză abia în momentul pierfrancescan al picturii italiene). Noutatea nu constă așadar doar în « descoperirea perspectivei » — spune Brandi — ci în tensiunea dintre perspectivă și principiul luministic. Această tensiune « oferă ocazia, nu atât a „naturalizării” imaginii, cât a construirii ei în contrapunct cu focalitatea și axialitatea structurii perspective. Deoarece izvorul luminii nu coincide niciodată cu punctul de fugă, se petrece un fel de încercuire, un salt, o proiectare a imaginii înspre spectator, adică o direcționare contrară absorbției imaginii către orizont, instaurată de perspectiva singură. Pe temeiul acestui raport dialectic, atât de ușor de intuit, dar atât de greu de înțeles, ia naștere noua structură ... » (p. 120).

Principalele direcții ale picturii italiene quattrocentiste sînt analizate în virtutea modului în care diferitele personalități se raportează la acest principiu de bază. Analiza se săvîrșește cu ajutorul a aproximativ 50 de fișe de lectură care cuprind opere reprezentative ale Renașterii timpurii de la Masaccio și Uccello la Carpaccio, Bramantino și pînă la Leonardo.

Cinquecento-ul beneficiază de un aport important în descifrarea originalității viziunii venețiene. Aceasta se naște — conform demonstrației lui Brandi — cu cîțiva ani înainte de începutul cronologic al secolului, dintr-o altă tensiune formală, diferită de cea quattrocen-

tescă : termenii noii structuri sînt *umbra* (dar o umbră care nu se opune în mod « firesc » și deci « naturalistic », luminii) și opusul ei venețian, *culoarea*. Această tensiune, instaurată pentru prima dată de pictura lui Giorgione, va forma tematica formală a istoriei picturii lagunare pînă la Tintoretto și Bassano și, apoi, prin reelaborări repetate pînă la Tiepolo și veduțiști. « Structura venețiană » se constituie în cadrul Cinquecento-ului ca o modalitate specifică de constituire a *prezenței*, diferită atît de cea propusă de Michelangelo, Rafael, cît și de cea a manieristilor.

La fel cum pictura cinquecentescă se naște înainte de secolului, ea se va sfîrși printr-o anticipație : Galeria Farnese a echipei Carracci (operă cu o dublă deschidere : spre clasicism și spre baroc). Faptul că este vorba despre o simplă anticipație reiese cu evidență abia atunci cînd se sondează în profunzime revoluția caravaggescă. Aici abia, apare meritul de excepție al demersului lui Brandi. Ceea ce de obicei apare ca o opoziție tranșantă (Caravaggio-formularea imaginii prin clar-obscur/Renaștere-formularea imaginii prin raporturi spațiale) se dovedește a fi o consecință a acelei modalități general-italiene de instaurare a *prezenței* imaginii. Caravaggio constituie cel de al treilea moment al istoriei structurii spațiu-lumină, după cel masaccesc și după cel leonardesc-venețian. Este momentul în care structura italiană absoarbe în sfera ei de influență artiști extrapeninsulari (Terbrugghen, Honthorst, Ribera...) analizați ca atare, cu opere reprezentative, în cadrul caravaggismului italian.

În Settecento, marea pictură italiană, din europeană, cum tindea să se amplifice în veacul anterior, devine lagunară. Teritoriul venețian dă naștere ultimelor expresii picturale însemnate în care, cu toată migrarea formelor prin Europa (Canaletto, Tiepolo) nu reușește să imprime « italianitatea » ca formulă artistică valabilă. Neoclasicismul triumfător va absorbi arta italiană însăși, într-o expresie lingvistică nediferențiată și stagnantă.

Nefiind de fapt o « istorie », cartea lui Cesare Brandi nu se poate « povesti ». Ceea ce am căutat sumar în rîndurile de mai sus, « trădează » oarecum textul, atît prin încercarea noastră de a oferi un fir conducător cît și, mai ales, prin eliminarea fatală a aproape întregii bogății a notațiilor, intuițiilor, răsturnărilor operate de Brandi.

Cartea sa trebuie citită.

VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ

IN MEMORIAM ÉMILE LANGUI

In luna iulie 1980 a încetat din viață la Bruxelles Émile Langui, unul din cei mai remarcabili critici de artă ai epocii noastre.

Născut la Bruxelles, la 31 octombrie 1903, a studiat la Universitatea din Gand, susținându-și în mod strălucit examenul de diplomă în istoria artei și arheologie.

Emile Langui și-a început activitatea profesională în orașul Gand, unde a ocupat mult timp catedra de istoria artei la Institutul Charles de Kerchove, a înființat și a condus societatea flamandă de Radio (Radio Vlaanderen); în paralel s-a ocupat de critica de artă, colaborând ani de-a rândul la revista *Vooruit*.

Începînd din anul 1938 Émile Langui a ocupat funcții de răspundere în cadrul Ministerului Instrucției Publice al Belgiei. În calitate de șef al Serviciului propagandei artistice a organizat în Belgia și în diferite țări cele mai importante expoziții internaționale de artă, ducînd concomitent o campanie intensă pentru difuzarea artei belgiene în afara granițelor. În acest scop, a ținut conferințe în aproape toate marile orașe ale lumii și a colaborat în calitate de critic de artă la numeroase reviste străine. În anul 1958 este numit secretar general al Expoziției de arte frumoase în cadrul Expoziției universale care a avut loc la Bruxelles. În repetate rînduri a prezidat juriul Bienalelor din Venetia și Sao Paulo. De asemenea, a fost expert al guvernului japonez la Expoziția universală din Osaka. În ultimii douăzeci de ani a deținut funcția de director general al artelor în Ministerul Culturii neerlandeze din Bruxelles. În această calitate a venit la București, în 1965, pentru a semna acordul de colaborare culturală dintre țara noastră și Belgia, cu care ocazie a vizitat și cîteva din monumentele noastre de artă cele mai importante.

Émile Langui este autorul unor studii pătrunzătoare despre Van Gogh, Permeke, Gustave de Smet, Frits van der Berghe, Paul Delvaux, Mario Marin și al unor lucrări de referință de mare anvergură ca : *Les Sources du vingtième siècle*, *50 Ans d'Art Moderne*, *Portraits flamands du XV^e — au XVII^e siècle*, *L'Expressionisme en Belgique*.

Retras de curînd din viața publică, dar continuînd să studieze și să scrie, el a fost solicitat să supervizeze proiectele de decorare a stațiilor metropolitanului din capitala belgiană.

Datorită indicațiilor sale, aceste stații prin care se perindă mii de oameni au fost înfrumusețate cu mozaicuri, sculpturi și picturi.

Pînă la sfîrșitul vieții Émile Langui a fost într-o continuă efervescență spirituală : interesat de toate manifestările de cultură din lume, dornic să-și vadă prietenii și colaboratorii, să evoce călătoriile făcute în cele cinci continente și mai ales să discute despre arta contemporană.

Prin dispariția sa, Belgia pierde un critic de artă de vastă cultură, cu vederi originale și gust rafinat.

Émile Langui a fost un prieten al României și a apreciat cu profundă înțelegere atît specificul artei noastre tradiționale, cît și valoarea realizărilor artiștilor români moderni.

Vestea morții sale îndurează pe toți cei care l-au cunoscut și l-au prețuit.

VIORICA DENE

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- ALEXANDRU ODOBESCU, vol. IV, *Tezaurul de la Pietroasa*, ediție îngrijită, introducere, comentariu și note de MIRCEA BABEȘ, Studii arheologice de RADU HARHOIU și GH. DIACONU, 1976, 1 080 p., 24 pl., 88 lei.
- BARBU BREZIANU, *Brâncuși în România*, ed. a II-a revăzută și adăugită, 1976, 315 p., 57 lei.
- Enesciana, I, La personnalité artistique de Georges Enesco. Travaux de la Première Session Scientifique du Centre d'Etudes Georges Enesco*, Bucarest, 19 Septembre 1973, 1976, 182 p., 27 lei.
- MACARIE IEROMONAHUL, *Opere*, vol. I, *Theoreticon*, ediție îngrijită, cu studiu introductiv și transliterare de TITUS MOISESCU, 1976, 92 p., 32 p. faes., 6 pl., 31 lei.
- Muzica și publicul*, Coordonatori : MIRCEA VOICANA, LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU și VLADIMIR POPESCU-DEVESELU, 1976, 136 p., 8,50 lei.
- Actes du VII^e Congrès international d'Esthétique. Proceedings of the VIIth International Congress of Aesthetics*, Bucarest, 28 Août — 2 Septembre 1972, vol. I, 1976, 1 027 p., 28 lei; vol. II, 1977, 692 p., 43 lei.
- GRIGORE SMEU, *Relația socio-aulonm în artă*, 1976, 152 p., 6,25 lei.
- ION FRUNZETTI și GEORGE MUNTEAN (sub red.), *Arta și literatura în slujba independenței naționale*, 1977, 239 p., 28 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

— SERIA ARTĂ PLASTICĂ

— SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

— SÉRIE BEAUX-ARTS

— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

SYNTHESIS — BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTÉRATURE
COMPAREE

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

REVISTA DE FILOZOFIE

REVISTA DE PSIHOLOGIE

REVUE ROUMAINE DE SCIENCES SOCIALES

— SÉRIE DE PHILOSOPHIE ET LOGIQUE

— SÉRIE DE PSYCHOLOGIE

REVISTA DE ISTORIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE ȘI ARHEOLOGIE

DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE

REVUE DES ÉTUDES SUD EST EUROPÉENNES

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
1000 S. EAST ASIAN
CHICAGO, ILL. 60607
U.S.A.
TEL: (773) 936-5000
FAX: (773) 936-5001
WWW.CHICAGO.EDU
CHICAGO.EDU

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
1000 S. EAST ASIAN
CHICAGO, ILL. 60607
U.S.A.
TEL: (773) 936-5000
FAX: (773) 936-5001
WWW.CHICAGO.EDU
CHICAGO.EDU

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
1000 S. EAST ASIAN
CHICAGO, ILL. 60607
U.S.A.
TEL: (773) 936-5000
FAX: (773) 936-5001
WWW.CHICAGO.EDU
CHICAGO.EDU